



No 4047.470



*Bought with the income of  
the Scholfield bequests.*



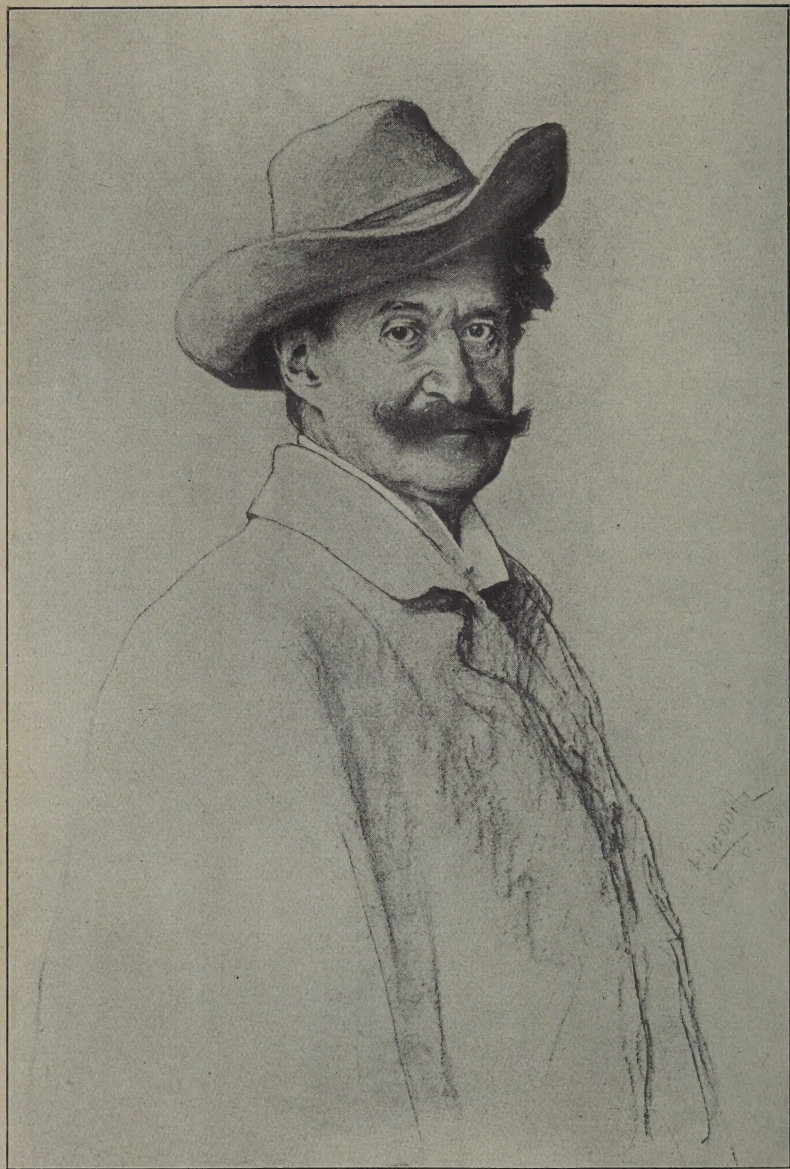


JOHANN STRAUSS

Von demselben Verfasser  
erschien im gleichen Verlag:

BRUCKNER. VERSUCH EINES LEBENS  
HUGO WOLF. DAS LEBEN UND DAS LIED





Johann Strauß  
Gemälde von Leopold Horowitz

# JOHANN STRAUSS

EIN WIENER BUCH

VON

ERNST DECSEY

MIT 25 BILDERN

ERSTES BIS FÜNFTES TAUSEND

1922

---

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT, STUTTGART-BERLIN  
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

Schol.  
July 11. 1923  
C

# INHALT

Vorrede . . . . .	7
Introduktion . . . . .	11
Der Vater . . . . .	11
Das Capua der Geister . . . . .	17
Flucht vor sich selbst . . . . .	20
Der Lanner . . . . .	22
Der Sohn . . . . .	26
Im Hirschenhaus . . . . .	29
Die gefesselte Fantasie . . . . .	34
Die Mutter . . . . .	35
Die graue Theorie . . . . .	37
Das erste Debut . . . . .	40
Nebeneinander . . . . .	44
Herr Gardist Strauß . . . . .	46
Umsturz . . . . .	48
Des Wanderers Lebewohl . . . . .	52
Das Füllhorn . . . . .	55
Evolutionen I . . . . .	60
Evolutionen II . . . . .	66
Die Walzergeige . . . . .	76
Walzerkritik . . . . .	78
Delirien . . . . .	80
Josef . . . . .	85
Eduard . . . . .	90
Russische Sommer . . . . .	94
Jetty . . . . .	96
Morgenblätter . . . . .	101
An der schönen blauen Donau . . . . .	105
Freut euch des Lebens . . . . .	115
Zeitgenossen . . . . .	118
Ein Ende mit Musik . . . . .	123
Indigo . . . . .	126
Karneval in Rom . . . . .	132
Die Fledermaus . . . . .	137
Fermate . . . . .	159
Der Liebling der Welt . . . . .	167
Cagliostro . . . . .	170
Methusalem . . . . .	174
Lily . . . . .	181
Das Spitzentuch . . . . .	183
Der lustige Krieg . . . . .	188
Die Frühlingsstimmen . . . . .	194

Und die Instrumentation . . . . .	196
Adele . . . . .	199
Eine Nacht in Venedig . . . . .	201
Der Zigeunerbaron . . . . .	208
Rückblick . . . . .	215
Der innere Abgrund . . . . .	216
Jubiläen . . . . .	223
Höhen . . . . .	227
In Tiefen . . . . .	231
Heimgang . . . . .	238
Nachlese . . . . .	241
Der große Unbekannte . . . . .	246
Der König von Österreich . . . . .	253
Coda: Die Philosophie des Walzers . . . . .	256
Anhang . . . . .	261
Verzeichnis der Werke von Johann Strauß . . . . .	263
Stammtafel der Familie Strauß . . . . .	287
Bemerkungen zur Stammtafel . . . . .	287
Strauß-Örtlichkeiten . . . . .	289
Quellen-Nachweis . . . . .	291
Register . . . . .	297

## VORREDE

Es gibt schon einige gute Biographien von Johann Strauß. Die beste ist die von Ludwig Eisenberg (Leipzig, Breitkopf & Härtel), dem Meister zum Jubiläum, 1894 dargebracht, der sie in seiner Bescheidenheit gewiß kaum zu lesen wagte. Eisenberg, ursprünglich Chemiker, Schüler Bunsens, kam als Eisenbahnbeamter nach Wien, widmete sich der Schriftstellerei, deren schönste Frucht, die Straußbiographie, ebenso fleißig abgeschrieben wie selten als Quelle genannt wurde. Fast alle Feuilletons über Strauß stammen aus dem „Eisenberg“, denn er hat einen ungeheuern Stoff in zuverlässiger Weise geordnet und geformt. An Liebe und Wärme gemessen könnte er Johann Strauß' Otto Jahn sein, und sein Buch wäre vollkommen, wäre Eisenberg Musiker gewesen.

Musikalischer ist die nachfolgende Biographie von Rud. Frhr. v. Procházka (Berlin, Harmonieverlag), die ihre Angaben über Eisenberg hinaus vervollständigt hat, jedoch in der Zeichnung des künstlerischen Kopfs blaß und physiognomielos blieb. Von größerer Bedeutung als ihr Umfang ist die kleine Biographie Fritz Langes (Reclams Universalbibliothek), deren Verfasser, ein wandelndes Strauß-Lexikon, den Stoff auf 70 Seiten natürlich nicht unterbrachte, weshalb er ihn auf mehrere Bücher verteilte („Der Wiener Walzer“, „Strauß und Lanner“, bei Breitkopf & Härtel). Langes Strauß-Wissen ist unheimlich; mit welcher Frage man diese nie versagende Klaviatur antippe, immer kommt Antwort zurück. Dann gibt es noch eine aparte Biographie in aphoristischer Form, den Johann-Strauß-Kalender von Erich Wilhelm Engel, 360 bebilderte Blätter, mit philologischer und historischer Genauigkeit gearbeitet, seit dem Krieg leider nicht mehr neu aufgelegt. Es gibt noch die hübschen anekdotischen Erinnerungen von Ignaz Schnitzer, dem Librettisten des Zigeunerbarons, das Strauß-Büchlein von Richard Specht — warum also eine neue Beschreibung des oft beschriebenen Lebens?

Weil man den Künstler nach 25 Jahren anders sieht. Strauß starb 1899. Es war Zeit geworden, seinen dunkelsprühenden Kopf schärfer zu umrändern, seinen Verzückungswalzer im Wiener Landschafts-

boden zu verwurzeln, seine Abkunft geschichtlich und seine Bedeutung gesellschaftlich zu unterbauen. Und schließlich — weil schon eine Philosophie dazu gehört — diesem Tanz die Philosophie des alten orgiastischen Wien zu unterlegen: Man lebt nur einmal . . .

Mannigfache Zweifel hemmten die Arbeit. Ein warnender Freund riet davon ernstlich ab, da die Dynastie Strauß im Wirtshaus begonnen und im Wirtshaus geendet habe: Nach Hugo Wolf und Anton Bruckner einen Johann Strauß schreiben, hieße Höhe verlieren.

Näheres Befassen mit dem Stoff zeigte das Gegenteil. Man blieb in der gleichen Oktav und berührte nur den andern Pol österreichischen Lebens, nach dem Gebet den Tanz, eine Extase, die aus der gleichen Wurzel steigt. Immer notwendiger erschien mir darauf das Buch, und nur eins daran unbefriedigend: sein enger Titel. Denn diese Biographie von Johann Strauß wurde eine Biographie des letzten Wien, gestaltete sich von selbst zur Geschichte des österreichischen Verfalls unter den Kaisern Franz, Ferdinand und Franz Joseph, eines von anmutiger Musik schönumblühten Sterbens.

Dank schuldet der Verfasser den vielen, vielen Vorläufern, die jenen Hügel von Erinnerungen und Studien türmten, der sich neben dem Goethe- und Wagner-Hügel immerhin noch sehen lassen kann. Es war unmöglich, jeden Zeitungsausschnitt zu zitieren, doch wird wichtiges im Quellennachweis selbst genannt. Sehr verpflichtet fühlt sich der Verfasser der Frau A d e l e S t r a u ß, die ihm die wohlgeordneten Notenschätze ihres musealen Heims und die Bilder für dies Buch zur Verfügung stellte. Dann der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel, die ihm einen Teil der Straußischen Gesamtausgabe bereitwillig lieh, endlich Herrn Prof. Lange für mannigfache Auskünfte und die Anlage des authentischen Verzeichnisses der Werke.

Die Biographie teilt mit den meisten Werken von Johann Strauß eine stilistische Eigentümlichkeit: sie entstand zu nächtlicher Stunde. Was die Leser wahrscheinlich für die einzige halten werden. Der Verfasser verschwendete elektrischen Strom und schwarzen Kaffee — allein läßt sich der Walzer „beschreiben“? Entkommt er nicht jedem Wort, der Bemühung der Zunge? Triumphiert er nicht als Musik, die alle Tröstung kennt, Erlösung und Morgenglocken, über das Leben, das immer gebrochen bleibt, auch in seiner duftigsten Essenz, der Sprache?

So blieb dem Verfasser, der die Wiener Erde aufsuchte, um sein Buch zu vollenden, als einziger Gewinn die Flucht in alte goldene Wirklichkeiten, entrückt einer von Cagliostro's ohne Glanz und Romantik bevölkerten, an Entwicklungskrämpfen und österreichischen Behörden leidenden Stadt.

Allein an manchen Tagen war es, als stiege aus dem Boden Musik wie ein feiner Äther, durchdringe Mauern und Menschen, und aus der Effektenumsatz-Luft erhob sich klingend das alte, im Grund unsterbliche Wien, zu dessen Unsterblichkeit der bezaubernde Minnesänger gehört, von dem dies Buch berichtet.

Wien, Februar 1922.

Ernst Decsey.



## INTRODUKTION

„Musik sollte man lieber als Poesie  
die fröhliche Kunst heißen.“

Jean Paul, Levana.

Die Lebensgeschichte Johanns von Altösterreich beginnt bei seinem Vater, der ebenso hieß.

Zwar beginnt jedes Mannes Geschichte nach alter Erfahrung bei dem Mann, der ihn zeugte, wenn nur der Vater nicht allzu titanisch war wie in den bedauerlichen Fällen Mozarts, Goethes und Ibsens, wo die geistige Welle in den Söhnen ausblieb und es zwar traurige Vorfälle, aber keine Geschichte mehr gibt.

Vater Strauß dagegen wiederholt sich mit allen Trieben und Tönen im Sohn, lebt durch ihn sein Dasein erst zu Ende, empfängt von ihm Geschichte und Beleuchtung, so daß sein Ruhm von dem des Sohns abhängt, der ihn — bildlich genommen — zum zweitenmal zeugte.

Wäre Johann der Ältere ohne Johann den Jüngeren verstorben — die Wiener Musikgeschichte hätte von ihm höchst achtbar als Freund Lanners, Zeitgenossen der Morelly und Fahrbach gewußt, sich seines Radetzky marsches erinnert, hätte aber kaum den Hut vor seinem Denkmal geschwenkt.

Die Natur führte die holdselige Absicht, Menschen sehr glücklich zu machen, ihnen, sei es nur für eine Ballnacht, den Rausch des Daseins zu gewähren und sie dem Tanz der Gestirne einzugliedern, durch zwei Künstler aus, die einen bilden.

Wie notwendig braucht ein Vater mitunter den Sohn! —

## DER VATER

„Von einem durchaus verrückten und fehlerhaften Künstler ließe sich allenfalls sagen, er habe alles von sich selber; allein von einem trefflichen nicht.“

Goethe.

Das Stammschloß der Strauße war das kleine Wirtshaus „Zum guten Hirten“ in Wien, nahe dem Donauarm, der die Leopoldstadt

von der Stadt trennt. Ist man wohlwollend, kann man es „Schänke“, ist man aufrichtig, darf man es „Beisel“ nennen, was eine niedrige, räucherige Kneipe bezeichnet. Zwar besaß der „Gute Hirt“ feine Kunden, Komponisten und Schriftsteller wie Wenzel, Müller, Bäuerle, Castelli, Deinhardstein sollen dort gesehen worden sein, zehrte vielleicht von der blaßgewordenen Romantik einer alten Schifferzuflucht — wie dem auch sei: zum Wirtshaus gehört Musik, dort will sich der Mensch, zumal in Wien, von Wohnung, Geschäft, Gedanken, Steuern und allen andern unnötigen Lasten des Daseins erholen. Hier sitzt man den Sonntagabend durch, Kopf an Kopf, in alpinen Zigarren- und Pfeifenluft, trinkt und lauscht und füllt sich mit Wein und Musik.

Aber gerade diese Wirtshäuser sind die Wiegen der Wiener Tanzmusik. Der Ländler, die Musik der Berge, kam die Donau herabgeschwommen. „Wenn in Linz die Ulmer Schiffe und die andern Kähne anlegten, die Menschen und Vieh nach Wien bringen sollten, stiegen auch die Linzer Geiger ein, und von zwei Violinen, Gitarre und Baßgeige, oder einer Violine, Klarinette, Gitarre und Baßgeige erklangen während der Donaufahrt die instrumentalen Weisen des Gebirgs im langsamen Dreivierteltakt.“ Das Ordinarischiff des 18. Jahrhunderts trug diese Weisen herab. Am Donauufer reihte sich Gasthof an Gasthof, da gab es das „Weiße Lamm“, den „Goldnen Bären“, den „Weißen Hahn“ und den „Blauen Stern“, und in allen spielten die Linzer Musikanten und wanderten von hier in die andern Wirtshäuser der Stadt, besonders in die am lebelustigen Spittelberg. Und nun gewinnt der „Gute Hirt“, der nicht weit vom Donauufer und seinen Wirtshäusern lag, eine neue Bedeutung. Er ist ein Stapel volkhafter Tänze, und weder ist ganz zufällig Johann Strauß Vater in dieser Sphäre geboren, noch drüben am Spittelberg, dem gleichen Musiknest, Josef Lanner. „So kommt auch der Naturhauch über ihre Werke, darum zwitschert die Dorfschwalbe, jauchzt und jodelt der Alpenbewohner im grünen Rock, rauscht die Donauwelle gelegentlich durch den klassischen Wiener Walzer.“ Und so blieb diese Kunst volkhaft und behielt bis in ihre letzten Verfeinerungen hinein — Johanns unsterblichen Donauwalzer — den Naturton.

Dazu kommt die Sonderart des Wiener Volks; von Landschafts wegen optimistisch und musikalisch wie kein zweites, eingestellt auf die Geschenke des Lebens, Tanz, Gesang und Liebe, und selbst glück-

licher Geber und Schenker: seine Tanzmusik wurde die Freudenmusik der Welt.

Der Tanz aber stammt aus dem alten Wiener Hausinstrument, der Geige, die die großen Violen verdrängte und eine sinnlich-melodische Macht im kleinsten Format darstellt. Weshalb es denn natürlich ist, daß der Knabe Strauß auch einer der gottvollen Geiger werden will, die in der Floßgasse fiedelten. Der Mensch holt seine Ideale beim Nachbarn ab.

Es ist klar: wäre Johanns Vater Universitätsprofessor gewesen, so besäße die Menschheit einige Freuden weniger und einige Schmöker mehr, was selbst Gelehrte kaum für Gewinn halten dürften.

Die Eltern wollen den Buben nun nicht gerade Kellner werden lassen; aber bestimmt nicht Musiker — ein Beruf, merkwürdig verrufen bei bürgerlichen Eltern. Bis auf den Vater Rossinis oder Mozarts findet sich auch keiner, der seinen Sohn dazu bestimmt, schon weil in dieser Wahl eine Auflehnung der Persönlichkeit und eine Neigung zur Welt des Unsoliden liegt. Wenn wir hier von Eltern sprechen, so ist unbestimmt, ob der leibliche Vater Johanns des Älteren: der Bierwirt Franz Strauß (geb. 1750) in Betracht komme, denn er machte seinem Leben angeblich mißlicher Geschäftsverhältnisse wegen freiwillig ein Ende, und die Witwe, die zwei Kinder besaß, Johann und Ernestine, heiratete den Gastwirt Golder. Ob damals schon dieser Stiefvater im Hause waltete, oder noch Franz Strauß, steht nicht fest — jedenfalls quält sich Johann als gedrückter, widerwilliger Schüler und wird, während er von einem romantischen Musikantenleben träumt, zu einem Buchbinder namens Lichtscheidl in die Lehre gesteckt, der ein seelenguter Mensch mit rauher Außenseite gewesen sein soll. Die Seelengüte beruht auf wohlwollender Überlieferung, die rauhe Außenseite prügelte den Lehrling, machte ihn scheu und rebellisch, weshalb der Knabe auch durchbrennt, von einem Musiker namens Polischansky auf der Straße aufgegriffen wird, von ihm regelmäßigen Geigenunterricht erhält, also seinem Schicksal in die Arme lief.

Wir kennen sonst keinen Lehrer des jungen Strauß; seine Meisterin ward die Wiener Luft mit ihren tausend künstlerischen Keimen. Die handwerkliche Praxis hat seine Anlagen entwickelt. Ein Kind der alten Musiker-Romantik, die lieber dreimal durchbrennt, bevor sie ein-

mal nachgibt, unbeflügelt und unbeschwert von theoretischer Kenntnis, blieb er ein naiver Naturmusiker, bewundernswert in allem, was sein dämonischer Trieb erreichte, nicht beneidenswert in den schweren inneren Kämpfen, die er später mit sich austrug, um Erungenes und Erahtes auszugleichen. Vielleicht ist die äußere Gewalthaberei seiner Mannesjahre nur die herrische Gebärde eines innerlich Unsicheren.

Er kommt als Bratschist ins Orchester des hauptsächlich durch seinen Durst musikgeschichtlich berühmten Pamer und — mit 15 Jahren — zu seinem Ideal: Josef Lanner, dessen Quartett mit einem freundlichen Ausdruck Kapelle genannt werden darf.

Das war 1819. Lanner, der Handschuhmachersohn von St. Ulrich, ist nur um drei Jahre älter (geb. 1801), hat sich aber schon hinaufgearbeitet; er spielt im „Wälischen Bierhaus“ auf der Praterstraße; spielt beim „Rebhuhn“ in der Goldschmiedgasse, wo ihm Schwind und Schubert gern zuhören.

Lanner ist „wer“ in Wien. Für seinen neuen Bratschisten bedeutete er überhaupt das Höchste, was ein Musiker erreichen kann. Nun wird er sogar sein Freund! Er zieht mit ihm in ein gemeinsames Zimmer, worin alles gemeinsam ist, Möbel, Noten, die Seele, und sogar das berühmte einzige Hemd, das nur getragen werden konnte, wenn der andre zu Hause blieb. Ein seliges Zigeunerleben im alten fidelen Wien, wo selbst die Armut ein Vergnügen war.

Beethovenluft weht. . . Nicht weit von Lanners Geburtshaus wohnte in der Trautsonngasse, auf dem Glacis, in abenteuerliche Fernen blickend, der junge Meister. Lanners erster Verleger ist Diabelli, derselbe, der die 33 Variationen hervorrief; und sein zweiter — Haslinger, ein kleiner Kerl mit Vaternördern, der Diabelli auf den Tod haßt und im Paternostergaß haust, wo fremde Wallfahrer Beethoven aufsuchen.

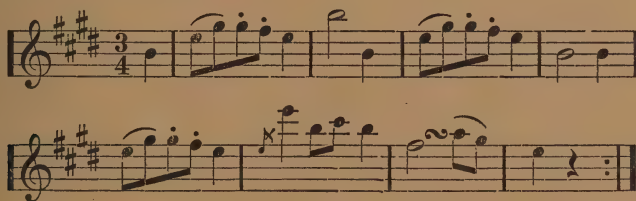
Lanner, immer stärker begehrt, muß sein Orchester vermehren, dann teilen. Die eine Hälfte behält er, die andere übernimmt Strauß. Doppelherrschaft ist immer verderblich. Strauß hat schon heimlich Walzer geschrieben wie Lanner, und es soll Kapellmeister gegeben haben, die sie als die ihren aufführten. Er verfügte also über Musiker-Erfahrungen, besitzt aber auch Ehrgeiz und Nerven des Musikers, ist reizbar, will selbständig, ganz selbständig werden, nicht mehr

dienen, auch dem Freund nicht. Schließlich erhält er seinen Abschied unter stürmischen Formen.

Beim „Bock“ auf der Wieden traten beide zum letztenmal zusammen auf. Sezessionsgerüchte flackerten voraus. Auf dem Podium begann, durch einen Zufall herbeigeführt, der Bruch der Freundschaft, und das Publikum sieht ihm wie einem Staatsstreich zu. Fiedelbögen schwirrten, Schlachtrufe ertönten und das Ganze endete in einer geschichtlichen Prügelei, an der Musiker und Wirt, Gäste und Nachbarn mit edlem Kunstfeuer teilnahmen, und im Hintergrund einige Frauenzimmer, die den Brand der Leidenschaften sachte schürten.

Der aufgeregte Lanner schimpfte, bereute die Sache später, veredelte seine Schmerzen in einem Trennungswalzer („Bock — Schnackerl — Trennung — Klage“). — Alles endete bei den Leuten in Walzern — das Ergebnis war: von jetzt an gab's in Wien einen Herrn Johann Strauß, Besitzer und Chef der Kapelle Strauß.

Einmal selbständig, kommt er rasch vorwärts. Eine der Naturen, die unabhängig sein müssen, um sich zu entwickeln, folgt er herrischen Instinkten. Mit 22 Jahren hat Strauß von der Vorstadt aus halb Wien erobert: seine Einbruchsstelle sind die „Zwei Tauben“ am Glacis, woher sein erstes Werk („Täuberlwalzer“) den Namen führt. Er nistet sich in Döbling, in der Roßau ein, und im Sterbejahr Beethovens erscheinen seine Kettenbrücke-Walzer, benannt nach dem Gasthaus zur Kettenbrücke.



Mit 25 Jahren ist er oben. Nach einem Probespiel wird er Musikdirektor beim Sperl in der Leopoldstadt. Ganz keusch war dieser Venustempel nicht, und das Reinste daran dürfte die Musik gewesen sein. Aber Sperl ist das Vergnügungslokal Wiens, erstes, vornehmstes, einziges, nicht mehr Wirtshaus. Einem Burgschauspieler, der gestern bei der Schmiere stand, heute sein Dekret besitzt, kann nicht

wohler gewesen sein als Strauß, da er seinen Vertrag las. Wien ist erobert.

Wunderlich und rasch führte das Schicksal ihn empor.

\*

Mit Strauß kamen einige Neuerungen. Dazu gehörte ein neuer Walzer und die persönliche Eleganz. Der Mann mit dem viereckigen schwarzen Kopf, den blassen Wangen, den tiefbrennenden dunklen Augen, dem koketten Schnurrbart, der pikfeinen Wäsche und Toilette war kein „Bradlgeiger“; das war der Teufel als Kavalier. Eine Personnage, an der Schneider und Friseur als dem wichtigsten Ballgast herumgearbeitet hatten, bevor er sich zeigte. Fluten von Zuhörern brechen beim Sperl ein, überschwemmen Soireen und Faschingsabende. Dieser zuckende, rhythmische Mensch verführt. Sperl in floribus. Der Straußzauber beginnt.

Herbst 1830 kommt der junge Chopin mit Konzertabsichten nach Wien; er sieht mit Bedauern, daß es „mit dem Wiener Ernst nicht weit her ist“, seine Sonne will nicht recht aufgehen: „Lanner, Strauß und ihre Walzer beschatten alles . . .“

Zwei Jahre später folgt der 19jährige Richard Wagner und sein Wiener Erlebnis — es zieht sich lang durch sein Erinnern — heißt: Strauß. Wagner findet hier einen Boden „originaler, volksblütiger Produktivität“: die Zauberposen in der Vorstadt, den Zamparausch in der Josefstadt und überall die Strauß-Ekstase. Der Walzer ist ein stärkeres Narkotikum als Alkohol. Die Zuhörerschaft steht beim ersten Bogenstrich in Flammen. Er hört das Wonnegewieher der Trunkenen, sieht eine Begeisterung, die an Raserei grenzt. Und „der wunderliche Strauß selbst, der zauberische Vorgeiger, der Dämon des Wiener musikalischen Volksgeists beim Beginn eines neuen Walzers erzitternd wie die Pythia auf dem Dreifuß. So ward mir die heiße Sommerluft Wiens endlich fast nur noch von Zampa und Strauß geschwängert.“

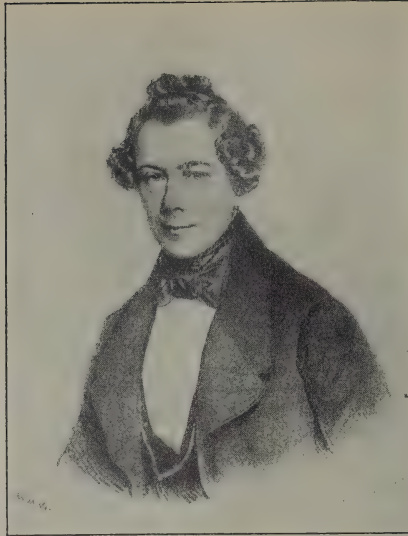
Das war die erste Berührung zweier Lebenslinien. Kein halbes Menschenalter darauf schreibt Wagner sein Tannhäuser-Bacchanal, und sechzig Jahre später sitzt der Sohn jenes Altstrauß im Festspielhaus von Bayreuth und hört mit einiger Genugtuung den „Walzer“ der Blumenmädchen.



Johann Strauß Vater  
Altwiener Stich von Katzler



Das alte Spérnhaus in der Leopoldstadt  
Nach einem Stich aus dem Jahre 1874



Josef Lanner  
Lithographie von Kriehuber



Satirisches Blatt aus Bäuerles Theaterzeitung

## DAS CAPUA DER GEISTER

„Schön bist du, doch gefährlich auch,  
Dem Schüler wie dem Meister,  
Entnervend weht dein Sommerhauch,  
Du Capua der Geister.“

Grillparzer, Abschied von Wien.

Das Straußische Vormärz-Wien war, als Silhouette gesehen, ein dunkler Streifen von Adelspalästen und Bürgergiebeln, umfaßt von abgeschrägten alten Festungsmauern, worüber in symmetrischer Teilung die schwarze Nadel des Stefansturms zum Himmel stand. Ein reizendes Stadtbild, in dessen Enge sich die Gesellschaft als „eine Scheibe mit eingeteilten Kreisen“ um das Vergnügen drehte. Eine Kleinstadt, die ein Reich, die einen Teil der Welt beherrschte . . .

Die ungarischen, böhmischen, galizischen, kroatischen Adelsgeschlechter wohnten hier in glanzvollen Wintersitzen, zu dessen erleuchteten Stuckdecken der Wiener Bürger aufschauen durfte. Die Geistigkeit der Gesellschaft ist romanisch gefärbt, und wie ihre Barockvorfahren in der venezianischen, so schwelgt sie in der italienischen Oper Rossinis, Bellinis, Donizettis. „Die sinnliche Musik Italiens stimmte zu dem rein sinnlichen Leben der vornehmen Gesellschaft Wiens . . . Jährlich im Frühjahr wurde ein neues Werk des eben in Mode stehenden Komponisten aufgeführt . . . Wien entschied in Opersachen, und man ahnt nicht, wie flammend der Enthusiasmus im Kärntnertortheater emporschlug, selbst wenn man den Spektakel abrechnet, den die zahlreiche in Wien wohnende italienische Landsmannschaft erhob . . .“

Den Gegenpol zu dieser exotischen bildet, wie der fremde Wagner scharfblickend erkannte, die bodenentwachsene, volkhafte Berausung durch die Vorstadtbühnen, die Märchenerzählungen Raimunds, die Satirspiele Nestroys, wozu die Genüsse der alles über-tönenden Tanzmusik kamen. Man mußte zu ihnen die langen Alleen über die Glacis hinauswandern und geriet in das zweite kleinbürgerliche Wien, das sich auf unterer Oktave seinem Freudendasein ebenso hemmungslos hingab wie das erste.

Wien zählte bis 1847 etwas über 400 000 Einwohner. Im Fasching 1832 fanden 772 Bälle statt, woran sich 200 000 Menschen be-

teiligten (Gumpendorf und Schottenfeld nicht einmal eingerechnet) — es tanzte also die halbe Stadt.

Erstes Tanzlokal in der Kaiser-Franz-Zeit ist der Apollosaal, dem Hummel seine Apollo-Deutschen widmete. Er bestand aus 5 Riesensälen, 44 weiten Gemächern, 3 kolossalen Glashäusern und 13 Küchen! Das vorhandene Tafelsilber wog 4000 Mark Kölnisch. „Die vielen Blumen und Bäume, die kühlenden Wasserfälle und Grotten, ein Bassin mit lebenden Schwänen, reizende Girlanden, Blüten und Gebüsche mitten im Winter verwandelten das Ganze in einen Blumengarten“: ein Bild des schwelgenden Wien und seines an römische Formen erinnernden Luxus. Die Herrlichkeiten des Apollosaals bestanden noch „in vielen brillant geschliffenen Glaslüstern, die mit ihren irisierenden Strahlen den Tanzsaal taghell beleuchteten“, und alles dies konnte „von einer Terrasse aus beim Eintritt mit einem Blick überschaut werden. Man schritt durch antike Triumphbögen herab, die auf marmornen Säulen ruhten und die die Namenszüge des Kaiserpaars, das Stadtwappen mit dem Genius der Stadt trugen.“

Der Apollosaal, der Stolz des Brillantengrunds (d. i. Schottenfelds, wo die reichen Seidenfabrikanten wohnten), lebte von 1808 bis etwa 1834, nahm ein unrühmliches Ende als Seifenfabrik, wird abgelöst und überboten von seinem Nachfolger, dem „Sperl“ in der Leopoldstadt, für den Strauß den Sperlgalopp und später (für den 1834 eröffneten Fortunasaal) die Fortunapolka schrieb. Vom „Sperl“, der wieder dreißig Jahre lebte, behauptete Saphir, der gaminhafte Beobachter des Biedermeier-Wien: „Hier ruhen nicht, hier tanzten die Gebeine unsrer Vorfahren“. Um 1842 etwa hatte das Capua der Geister seinen Hochpunkt erreicht: „Ist das ganze Leben der Wiener ein rot angestrichener Freudentag im ewigen Kalender der Zeit, so steht der Fasching darin rot in rot, mit freudigen, doppelt durchschossenen Lettern aufgezeichnet. Das ganze Jahr sind sie so lustig und guter Dinge; als wäre es — Fasching; kommt er dann, so ist es Pflicht jedes guten Christen, sein übriges zu tun, und den Fasching nicht so einförmig und freudlos zu verleben, wie die übrige Zeit im Jahre! — Die Faschingsbelustigungen werden in sechs Klassen eingeteilt: 1. Öffentliche Bälle; 2. Redouten; 3. geschlossene Gesellschaftsbälle; 4. Hausbälle; 5. Piqueniques; 6. Schnackerlbälle . . .“ (Saphir, 1842.)

Peter Cornelius, diese reine Seele, hat ein rosiges Bild von Alt-wien hinterlassen, von der geliebten Kaiserstadt, die er allerdings erst in den Sechzigerjahren kennenlernte. Die drei Genien Franz Schubert, Johann Strauß und Ferdinand Raimund führen ihn unmittelbar in das Herz des Wiener Gemütslebens ein, er sieht „einen Frohsinn ohne Gemeinheit, einen Humor ohne Bosheit“ und spürt „die Zusammenhänge des Schubertschen Liedes mit der unverwüstlichen Herzlichkeit, des Straußischen Walzers mit der Anmut und dem Übermut unverdorbenen Vergnügungstriebes, der Raimundschen Posse mit einer Lachlust, der alles Edle heilig bleibt . . .“

Um sein Bild auch nach der dunkleren Seite hin zu vervollständigen und es sittengeschichtlich abzurunden, muß erwähnt werden, daß Apollosaal und Sperl eine gewisse Rolle in Schrancks „Geschichte der Prostitution in Wien“ spielen — das feinere Hetärentum war dort zu finden — und daß das Nymphenwesen in Alt-wien in üppigster Blüte stand. Umsonst verbot die Polizei das Vermieten ebenerdiger Gassengewölbe an die zahllosen Priesterinnen der Liebe, und erst die im Juli 1845 eingeführte Gasbeleuchtung machte wenigstens der „Unzucht auf der Straße“ ein Ende. Die „Lebenslust“ des Spittelbergs erhielt sich bis in unser Jahrhundert. —

Strauß und Lanner waren — und das ist für den Wienfremden wichtig — vorstädtische Musikanten; sie begannen draußen vor den Toren, in den sogenannten „enteren Gründen“, in kleinen, verräucher-ten Lokalen; ihre ersten Träume galten der Eroberung der innern Stadt, und die Energie, mit der sie sich steigerten, führte sie über das Bierfiedlertum ihrer Kollegen in die Höhe: sie wurden Dirigenten der Hofballmusik, Kapellmeister des Capuas der Geister . . .

Bauernfeld aber sah dem endlosen Wiener Faschingstag mit einer lächelnden Bekümmernis zu:

„Muntre Feste, Schmäuse, Tänze,  
Volle Becher, weiße Nacken,  
Süße Ruhe, tiefer Frieden  
In dem Lande der Phäaken.  
Von dem Finger an der Wand,  
Von der Mene-Tekel-Mahnung,  
Von dem Popanz Politik  
Hatte Wien noch keine Ahnung.“

\*

## FLUCHT VOR SICH SELBST

Fünf Jahre ist Strauß tätig; er zählt 27 Jahre, als ihm das alte einbasteite Wien zu eng wird. Was soll er hier? Sich weiter im Kreis drehen? Sein Ehrgeiz ist die Welt. Erst wagt er einen Ausflug nach Pest, spannt dann den Radius weiter, immer weiter, geht nach Dresden, Leipzig, Berlin, Süddeutschland. In Leipzig erscheint nach dem Konzert ein Unbekannter und bittet sich seine Partituren aus; er stellt sich vor: Felix Mendelssohn . . .

Strauß berührt den preußischen Königshof, zieht mit 33 Jahren nach Frankreich, schlägt mit schwächerem Orchester den Pariser Lokalgott Musard, betört die Könige der Musik, Cherubini, Halévy, Meyerbeer, Berlioz, bestrickt Auber, der ihm Veilchensträußchen wirft, und Paganini, der ihm vor dem erstaunten Publikum die Hände schüttelt. Paris, das so viel Verwandtes mit Wien hat, legt sich ihm zu Füßen.

Johann der Eroberer übersetzt den Kanal. Er berauscht London, gibt in vier Monaten 72 Konzerte. Moscheles und die junge Teresa Milanollo konzertieren mit ihm; Viktorias Krönung muß von Strauß'scher Musik begleitet sein. Der straffe Wiener Tanzrhythmus hat Exotenreiz für steile Cockneys.

In Calais, auf einer Scheinrückfahrt, bricht er zusammen. Wird ohnmächtig vom Pult getragen, wie später einmal sein zweiter Sohn Josef. Sein Nervensystem versagt. Seine Musiker haben es mit dem Heimweh bekommen, echte Wiener, die das Ausland nicht vertragen. Sie drohen zu meutern. Strauß muß sich fügen.

Aber er denkt innerlich nicht an Umkehr. England ist ein Ausgangspunkt, Amerika die nächste Station. Vielleicht kommt er in den Osten, vielleicht um den ganzen Erdball. Wo endet seine Unruhe, wo sein Fieber, sein Heimweh nach der Ferne?

Nun hat ihn Krankheit besiegt. Wien jubelt seiner Rückkehr, jubelt seiner Gesundung. Wien hat ihn jetzt entdeckt. Der Österreicher muß seine Heimat wie der Reisende im Ballon streifen, dann schauen sie zu ihm auf . . . Nur noch ein Mann wird so miterlebt wie Strauß: der Kaiser. Volkstrauer, wenn er krank ist, Rührungs- tränen, wenn er zum erstenmal ausfährt. Als Beethoven stirbt, be-

ginnt die Masse sich seiner zu erinnern; Grillparzer endete in Verschollenheit. König Johann kommt gleich nach dem Kaiser.

Nun wird Strauß der elegante Tanz- und Tonangeber der Gesellschaft. In den Augartenbällen schafft er eine neue Tanzmode; er führt (1839) den unbekannten, aus Paris mitgebrachten Kontertanz, die Quadrille, ein. Die öffentlichen Ankündigungen dieser Bälle atmen den französischen Umgangston der exklusiven Wiener Gesellschaft, die kein 1789 erlebt hatte. Ein biedermeierisches Gartenbild und darunter mit tiefen Bücklingen die einladenden Sätze:

Le soussigné à l'honneur de faire à la haute Noblesse  
sa très humble invitation pour la Soirée musicale

Dans les Salons J. et R.

D e L' A u g a r t e n

qui aura lieu

T O U S L E S J E U D I S

après midi



La musique sous la direction personnelle  
de

M r. S T R A U S S

Commence à trois heures

A. Hess Traiteur J. et R.

Die franzisceische Zeit welkt ab, die ferdinandeische, im Stil die gleiche, steigt herauf. Der österreichische Staatsschlaf ist durchzuckt von einer Ekstasis, die, unbestellt, mit zur Regierungskunst Metternichs gehört. Wien war ungefährlich, so lang es tanzte. Mit Strauß und Apollo hielt man die Demagogen nieder. Und der wunderliche Strauß, der Wien entflo, Europa zu seinen Füßen sah, hing mit dem Herzen an der Kaiserstadt, am Thron des Kaisers, am System des Kaisers.

Er litt an einem Wundfieber der Seele. Erotische und musikalische Spannungen, aus demselben sexuellen Urgrund steigend, wechseln miteinander und bleiben ungelöst.

Er war Naturmusiker und suchte nach der künstlerischen Erfüllung. Wollen und Können, verschieden geartet, zerlegten ihn in

ungestimmte Teile. Er lebte reisend auf der Flucht vor sich selbst; oder floh vor seiner Familie, vor einer früh geschlossenen, bald zerstrittenen, kinderreichen, glücklosen Ehe. Sein Heim wird der Ballsaal, sein Vaterland liegt dort, wo man tanzt.

Allen am Jahrhundertanfang Geborenen ist die abenteuerliche Krankheit, der Byronsche Weltschmerz eingeboren. Byron selbst, Shelley, Chamisso, Lenau: zerrissene, brausende Menschen, die ins Bunte der Welt, über den Gürtel der Erde stürzen. Einen der Straußischen Freunde, den jüngeren Morelly, schleudert es nach Indien. Ein Wanderfieber schüttelt Europa, von dem es erst die Eisenbahnen erlösten, als sei die Lokomotive mehr von den Nerven als der Technik der Zeit erfunden worden.

So trägt der Byronsche, zeitkranke Strauß Wiener Tanzfreuden in gräßlichen Postkutschen einem Zeitalter zu, das jeder Betäubung und Berauschung willig ist, heiße sie Liszt, Paganini, Henriette Sontag. Mit Johann Strauß geht Österreich auf Eroberung aus — erfolgreicher als mit seinem militärischen und diplomatischen Gichtbrüchlertum — sogar Chauvin in Frankreich verbeugt sich: die Beliebtheit des Wieners in der Welt begann bei der Straußischen Tanzgeige.

Von den Täuberln zu den Tuilerien; vom Döblinger Sammelteller zum Londoner Goldregen, vom Guten Hirten zum Glanz von Viktorias Hochzeit reicht seine Linie. Sein Beruf, erst halb Geschäft, halb Gaudé, führt ihn auf die Höhen des Lebens.

## DER LANNER

„Der Vulkan mit dem steifen Fuß  
Tanzt mit der Venus zum Beschluß,  
So macht die Götter, alt an Jahr'n,  
Der Lanner oben noch zum Narr'n . . .“

Schluß des Gelegenheitsgedichts „Lanner  
im Olymp“, gesungen in Daums Elysium.

Josef Lanner, der Urwiener, hat Wien außer zu Spritzfahrten, kaum verlassen. Er fuhr einmal nach Mailand, aber nur deshalb, weil dort eine Wiener Hoffestlichkeit stattfand. Dieses weiche Sonntagskind der Musik besaß nur den Ehrgeiz einer Lerche, und die Lerche

hat keinen Dämon. Voll stiller Mitfreude an der Welt bevölkert er das Leben mit sanften Walzern wie Ferdinand Raimund mit Feen und guten Geistern: Wiens 1001 Nacht.

Lanner wurde nie Weltmann; er blieb Naturkind, ein Papageno mit blondem Schopf und Stumpfnase. Als er bei einem Hofball nach einem langen, exakt ausgeführten Menuett einer Erzherzogin sein durchschwitztes Hemd zu zeigen versuchte — sie sollte sehen, wie er sich geplagt hatte — fiel er in Ungnade.

Er wurde in einem dunkeln Biedermeierhäuschen (Nr. 5) der Mechitharistengasse, am Neubau, geboren, unweit vom Geburtshaus Ferdinand Raimunds, der Handwerkersohn war wie er. Und starb am Währingerspitz bei Döbling, in einem einstöckigen gelben Häuschen, einem Vogelbauer, der vier Fenster in der Front, ein Vorgärtchen und als luftblauen Hintergrund den Kahlenberg und den Leopoldsberg besaß. In Döbling ging, den Zimmermannsblei in der Tasche, Beethoven umher, und irgendwo zwischen Raimund und dem Beethoven der Pastorelle liegt der Klang Josef Lanners.

Es gibt eine Akustik der Landschaft — die Erde tönt aus ihren Menschen in eignen Klangfolgen — und wie die Altdöblinger Landschaft sieht Lanners Walzerparadies aus: Dreiviertelgesänge von weichen Nachdenklichkeiten; Idyllen von sanfter Dur-Wehmut; Monologe eines blonden Mannes, der sich an den Rand der Stadt mit seiner Freundin zurückzog, um sich zwischen Weinglas und Tabakspfeife unbehelligt auszusingen. Er ging im Zimmer auf und ab und komponierte, auf der Geige fantasierend; schrieb dann in seiner saubern, zierlichen Schrift diese Improvisationen nieder, deren Terzen, Vorschlagsketten, Tonwiederholungen, kapriziöse Sechzehntelfiguren bequem liegende Geigenfiguren sind, wie die Keckheit der Themen mit Pausen dem am Frosch angesetzten Bogen entspringt. Die Gegenwart, der Blick einer Frau erregte ihm Musik von herzigen Einfällen, man meint oft, in dem Manne schlägt selbst ein Frauenherz, und wenn man in den „Hymen-Feierklängen“ plötzlich das „So leb denn wohl, du stilles Haus“ hört, ist man ganz gerührt.

Spielt man Lanner nach langer Zeit (obwohl das Klavier seinen Geigenzauber nur unvollkommen wiedergibt), so hört man den Frühling der Wiener Volksmusik. Eine sentimentale Melodie, die die Werkel in unsrer Jugend unter den Haustoren drehten, entpuppt

sich als eine Partie aus den „Vorstädtern“, den „Romantikern“ und seinen berühmten „Schönbrunnern“. In den Ästen und Zweigen dieser Walzer sitzen die Amseln und Lerchen des Wiener Walds und trillern, die Sonne scheint, ein Tropfen Nußdorfer flackert darin. Und wie ein Bild Peter Fendis, ein alter Garten, ein stehengebliebenes Vorstadthaus, so erregt Lanners Walzer die Vision Altwiens.

Manchmal glaubt man noch die Linzer Musikanten durchzuhören, denn bei Lanner ländlerts. Während der Altwalzer vier, acht, sechzehn Dreivierteltakte zusammenfaßt, bindet der Ländler gern Gruppen von drei, sechs, zwölf Takten: dies und nicht das Zeitmaß macht den Unterschied. Die erste Partie der „Steyrischen Tänze“ ist zwölf-taktig — echter Ländler — die zweite ist schon walzerig. Außerdem gibt's noch einen Programm-Musiker Lanner, der im „Schwärmer“ ein erlebtes Sittenbild des karnevalierenden Wien hinterläßt.

Aber bald nimmt man Abschied: diese Walzer haben eine willenslose Schönheit, Musik, die die Flügel hängen läßt, wo man eben den Aufschwung erwartet, nichts will sich zur Größe spannen, nirgends wühlt der Dämon — keine Loreley-Rheinklänge wie beim alten Strauß. Man begreift sehr gut, daß die alten Wiener aus Lanner eine Bitte zum Tanz hörten, aus Strauß einen Befehl. Der liebliche Lanner mit seiner zierlichen Schrift und seiner Blondheit ist das Gegenbild zum streng streichenden Strauß: der milde („patzweiche“) und der harbe Wiener.

Sie ergänzten einander vortrefflich, solange sie beisammen waren, und köstlich die simple Art ihres Betriebs, die so holde Früchte zeitigte. „Das Komponieren war damals offenbar eine leichtere Kunst als heutzutage. Zur Hervorbringung einer Polka durchstudiert man jetzt die gesamte Musikliteratur und vielleicht noch einige philosophische Systeme. Früher gehörte zum Komponieren nur eines: „Es mußte einem was einfallen“, wie man sich populär auszudrücken pflegte. Und merkwürdigerweise „fiel einem auch immer was ein“. Das Selbstvertrauen in dieser Richtung war so groß, daß wir Alten häufig eine Walzerpartie für einen bestimmten Abend ankündigten, von welcher am Morgen desselben Tages noch keine Note vorhanden war . . . In einem solchen Falle erschien zumeist das Orchester in der Wohnung des Kompositeurs. Sobald dieser einen Teil fertiggestellt hatte, wurde er vom Personale für das Orchester hergerichtet,

kopiert usw. Inzwischen wiederholte sich das Wunder des „Einfallens beim Kompositeur bezüglich der übrigen Teile; nach einigen Stunden war das Musikstück fertig, wurde durchprobiert und am Abend vor einem in der Regel enthusiastischen Publikum zur Aufführung gebracht. Lanner, der Leichtblütige, Leichtlebige, produzierte fast nie anders. Da widerfuhr es ihm, daß er eines Morgens sich sehr leidend und arbeitsunfähig fühlte, während für den Abend eine neue Walzerpartie angekündigt war, von der natürlich noch kein Takt existierte. Er schickte zu meinem Vater mit der einfachen Botschaft: „Strauß, schau, daß dir was einfällt!“ Am Abend gelangten die neuen Walzer — selbstverständlich als Komposition Lanners — zur Aufführung und fanden außerordentlichen Beifall. Dieser Umstand sowie seine in dasselbe Jahr fallende Verheiratung veranlaßte meinen Vater, sich selbständig zu machen . . .“ So Strauß der Sohn, der selbst beim System des „Einfalls“ verblieb, in der Gesamtausgabe der Vaterswerke, da er von der Trennung beider erzählt.

Auch eine Lerche hat Feinde, und Altwiens Musiker waren ein streitbares Geschlecht. Die Kluft zwischen Lanner und Strauß wurde durch geschäftige Hände zur Nebenbuhlerschaft erweitert, und bald hieß es: „Hie Lanner — hie Strauß!“

Jeder besaß seine Mitläufer, wie der spanische Stierkämpfer seine Aficionados. Der Hofrat Schillings setzte schließlich in seinem „Musikalischen Europa“, einer Sammlung von „durchgehends authentischen Lebens-Nachrichten“ (1842), Lanner über Strauß: „Lanners Tanzmusik hat ungleich mehr Geist und Seele . . . und geht nicht ausschließlich darauf aus, bloß die Füße, sondern auch das Herz und Gemüt zu bewegen.“ Ein Urteil, das Vater Strauß nicht schlecht gewurmt haben wird, wenn er's überhaupt gelesen hat.

Da stirbt Lanner, 1842, wenig über Vierzig alt. Die Stadt singt ihm ins Grab nach: „Der Lanner oder Kaner!“ Johann regiert allein weiter — aber kaum zwei Jahre. Schon weiß das Schicksal einen neuen Nebenbuhler. Die Stufen seines Throns steigt behend ein junger Mensch hinauf: Hebe dich hinweg von meinem Platz! Gunst und Huld des „hochverehrten Publikums“ fliegen diesem zu, dem Jüngeren, dem Jungen, dem eignen Sohn. Am 15. Oktober gibt Johann, den die Familie französisch Jean, Jeanny und, vorstädtisch gesprochen, Schani nennt, das erste eigene Konzert.

„Jetzt will der Bub, der Schani, auch Walzer schreiben, wo er keinen Dunst davon hat und es mir Mühe macht, in zwölf oder acht Takten etwas Neues zu bringen . . .“ Ein Seufzer aus tiefer Kunst- und Lebensangst. Der Selbsterhaltungstrieb des Künstlers ist rücksichtslos gesteigert, man möchte sagen: saturnhaft; er verzehrt, kommt's nur drauf an, das eigne Kind.

Wer war „der Bub“?

## DER SOHN

„Überall lernt man nur von dem, den man liebt.“

Goethe.

„Mein Vater war ein Musiker von Gottes Gnaden . . . wäre sein innerer Drang nicht unwiderstehlich gewesen, die Schwierigkeiten, die sich ihm in der Jugend entgegenstellten, hätten ihn gewiß in eine andere Bahn gedrängt.“ Der Sohn, der solches seinem Vater nachsagt (in der Gesamtausgabe), erzählt in Schlichtheit von einem Mann, der sich wund dachte an der Kunst, der ewig lockenden, ewig trügerischen Loreley auf dem Felsen, von einem Mann, der seine ganze Persönlichkeit verzehrte, um zu erkennen, daß hinter allem Erreichbaren immer noch Unerreichbares wartete. Nun war Vater Strauß nicht Vater Mozart, der seinen Ehrgeiz im Sohn austobte, Unerreichtes durch den Sohn erfüllt, sich selbst durch ihn beglänzt sehen wollte — mein Kind, mein Werk!, worin eigentlich Grausames lauert — Vater Strauß will den Musiker im Sohn verhindern, weil er das Ausbluten des Kindes verhindern will. Wie Otto Nicolai um jene Zeit (1841) in sein Tagebuch den Seufzer notiert: „Wenn ich einen Sohn habe, soll er alles werden, nur nicht Künstler!“ Was vielleicht mit der Veräußerlichung des Lebens durch den erwachenden maschinellen und industriellen Betrieb des westlichen Kapitalismus, gewiß aber mit holden Berufserfahrungen zusammenhängt. Ja, Vater Strauß sucht sogar zu verhindern, daß seine eigne Schwester Ernestine den bei ihm angestellten Musiker Fux, seinen späteren Sekretär, heirate.

Auch im kleinen Jean sitzt aber jener „unwiderstehliche Drang“ als Erbteil, und die Hauptschwierigkeit, die ihm den Weg sperrt, ist der Vater selbst. Wobei es wieder wunderbar wirkt, daß in diesem Kampf um das Ich und seine Befreiung eben der Vater den Sohn zum Musiker verführt. Ist er doch sein erstes großes, sein tiefstes Jugenderlebnis.

Die Orchester-Instrumente stehen, bis auf die wichtigsten, die Kontrabässe und Pauken, im elterlichen Schlafzimmer. Das sind Wesen, aus denen rätselhafte Stimmen dringen, Diener und Herren, von denen vieles abhängt, weshalb sie geschont und gepflegt werden, und endlich Geräte, die nur auserwählte Familien besitzen. Der Bub sieht den Vater im Verkehr mit ihnen, im Umgang mit den Musikern, sieht ihn über Notenblätter gebeugt, und er müßte kein Musikerkind gewesen sein, müßte Fischblut, nicht Künstlerblut geerbt haben, wenn dieser Mann, der am Pult über alle gebot, mit allen schrie und schimpfte, und dem sie doch alle gehorchten — wenn der ihm nicht ein unvergeßliches, beunruhigendes Bild in die junge Seele gedrückt hätte. Es gibt nur einen Beruf: Musiker! Und nur einen Traum: den Vater! Und gibt nur ein Ziel: es ihm gleich-tun! Knistern von Ton und Rhythmus wie er! Wie der Vater werden!

Und dann können gewisse Blutstatsachen nicht übersehen werden. Von den väterlichen Großeltern her hat Jean das wienerische Geblüt: von Franz Strauß und dessen Frau Barbara (geb. 1740), der Tochter eines Angestellten der kaiserlichen Reitschule, namens Tollmann. Diese Familie aber stellt den Typ der „Kleinen Leute“ Wiens vor, Menschen, die mit dem Aufblick nach oben im Souterrain der Gesellschaft wohnen. Ja, Franz Strauß scheint seinem Leben ein Ende gemacht zu haben, eben weil er sein Aufstiegs-Ideal nicht verwirklichen konnte. Dazu mischen sich bei Jean noch fremde Feuerwellen, und die kommen von seiner Mutter.

Die Mutter hieß Anna Streim, und war Tochter der Anna Maria Streim, geb. Rober, und des herrschaftlichen Kutschers Robert Streim, der sich später aufschwang, Gastwirt wurde und das berühmte Wirtshaus „Zum Roten Hahn“ in Liechtenthal, einer Wiener Vorstadt, betrieb. Legende umblüht die Familie Streim. Man beachte das „geb. Rober“ beim Namen der Mutter. Es hat fremden Klang, und tat-

sächlich war Anna Maria Streim nicht in Wien geboren, sondern in Madrid.

Die Greisin, die ein altes Familienbild im Blümerkleid zeigt, anscheinend ein echtes Wiener Großmutterl, war die Tochter eines spanischen Edelmanns, der — in den Sechzigerjahren des 18. Jahrhunderts — einen Granden oder Infanten im Zweikampf tötete, dann dieses Ehrenhandels wegen mit seiner Familie floh und unter geändertem Namen — Rober — beim Herzog Albert von Teschen die Stelle eines Kochs annahm. Man hat den ergreifenden Eindruck eines Mannes, der nichts mehr von der Heimat wissen will, Stand und Namen ablegt und sich vor hoher Rache in sichere Niederungen duckt, ein Romankapitel aus der Zeit der Rokokohöfe.

Die Kinder dieses Mannes verheiraten sich später und sinken einer tieferen gesellschaftlichen Schicht zu. Vielleicht war jener Hidalgo kein Lothario, sondern nur — ein Zigeuner, der eben durch die Welt zigeunerte, einen mysteriösen Stammbaum erfand und Berufe wie Koch und Kutscher als soziales Hinauf, einen Aufstieg ins Seßhafte betrachtete. Wie dem auch sei — das achtzehnte Jahrhundert, bekannt lässig in der Matrikenführung, ist ein weites Feld für Abenteuer — in die Adern des kleinen Johann drang jedenfalls ein tropischer Tropfen.

Allen, die ihn mit Beobachteraugen ansahen, fällt zuerst sein fremdes Kolorit auf: ein Wiener, fast mulattenhaft dunkel, schwarzumlockt wie ein Minstrel von Mittelmeerufern. Dann erst, wenn er spricht und lacht, melden sich gerundete Liebenswürdigkeit, biegsam Verbindliches, die Merkmale des österreichischen Schlags. „Der Mann ist ganz schwarz wie ein Mohr . . . das Haar kraus, der Mund melodios, unternehmend aufgeworfen, die Nase abgestumpft . . . man hat nur zu bedauern, daß er ein weißes Gesicht hat, sonst wäre er der komplette Mohrenkönig aus dem Morgenland, Balthasarius genannt. Echt afrikanisch leitet er auch seine Tänze . . .“ So empfindet ihn Heinrich Laube, der ihn beim Sperl geigen sieht.

Sein jüngerer Bruder Eduard zeigte gleichfalls im Antlitz einen seltsamen Elfenbeinton und im Haar die Schwärze fremder Rasse. Und vom mittleren Bruder, dem frühverstorbenen Joseph, wird erzählt, er habe in seinen guten Zeiten mit dem brünetten Teint, den dunklen Augen und dem langen Haar wie ein Zigeunerprimas aus-

gesehen und in seinen schlechten Tagen stets den Tod im Gesicht gehabt . . .

Tissaut, der Wien in den Achtzigerjahren besuchte, meint vom Aussehen der Strauße, es lasse kein deutsches Zeichen erkennen. Lange Zeit wird in der Familie die Gitarre bewahrt, auf der Anna Streim ihre Romanzen sang.

So schießen bei Johann dem Jüngeren verschiedene Geblüte zusammen: Wiener Vorstadt und spanische Ebene, Pfahlbürger- und Weltbürgertum, ehrbar bourgeoises und ein knisterndes afrikanisches Element. Man gewöhnte sich schließlich seiner dunkelsprühenden Gestalt, bis man sie als zu Wien gehörig dachte. Aber, wenn man dem Strauß der Sechzigerjahre den Franz-Josef-Backenbart und den Modekragen wegnimmt, steht wieder der Zigeuner da, wie ihn Horowitz gemalt hat, den roten Hut auf dem Kopf, verzaubernd mit dem süßen, bösen Blick. Und vollends neben dem edelbärtigen Haupt des Kaukasiers Johannes Brahms, wie ihn das Ischler Doppelbild vom Sommer 1894 zeigt, sieht Johann Strauß wie der „Schwarze“, der Verbrannte und Versengte aus, wie Olive neben Apfel, als sei dies Bild zur Unterscheidung aufgenommen worden.

„Mischblut fließt in der Bevölkerung dieses zusammengesetzten Staates, dieser jedem Zuwanderungsstrom offenen Stadt.“ Aus allen Teilen der Welt drängten Fremde nach Wien, von wo einst die Habsburgsche Universalmacht über Deutschland wie über Italien und Spanien gebot, wo Iren, Wallonen, Franzosen, Engländer so gut kaiserliche Stellen suchten wie Italiener und Spanier, wo Völker Bittsteller waren, die Österreich heute Kredite geben . . . „Und die große Naturmühle mahlt in Wien kräftig und prächtig“, sagt Friedrich Uhl, ihr genauer Kenner; „an der Donau wird der Mohr zum Wiener“.

So wurde es auch Johann Strauß. Wie die meisten Wiener Künstler ist er nur Halbwiener, und sein rhythmisches Genie stammt zur Hälfte aus maurischer Ferne.

## IM HIRSCHENHAUS

1831 ist in der Familie ein neuer Walzerkomponist, Johann, damals sechs Jahre alt. Die Großmutter besaß in Salmannsdorf, einem Wiener Vorort, ein gemütliches, efeubewachsenes Landhaus, und hier,

auf dem Sommersitz der Familie, fand sich ein altes Tafelklavier, worauf der Erstgeborene, wie er es wohl gesehen hatte, ein Stückchen zusammensetzte. Ein Walzer, etwas hinkend, der Auftakt in den schweren Taktteil geschoben, eine Neigung zu ungeraden Perioden — aber in allem Schiefen und Vertrackten unverkennbare straußische Blitzer. Die Mutter schrieb das „Werk“ ab, und ohne ihren Stolz zu überanstrengen, glaubte sie doch, daß wenige Sechsjährige so nette Gedanken äußern, weshalb das Stück später — mit dem Titel: „Erster Gedanke“ — erschien.

Überhaupt krümmten sich die Häkchen beizeiten, und die Straußischen Söhne lernten früher Musik als „Bildung“. Es gab im Hause reichlich Kinder: J o h a n n (geb. 1825), J o s e f (1827) und E d u a r d (1835); dazwischen noch Netti, Therese und den zweijährig verstorbenen Ferdinand (1834). Die Familie wohnte zuerst in der Lerchenfelder Straße 15, wo Johann zur Welt kam, dann beim „Weißen Wolfen“ an der Donau, auf dem Karmeliterplatz im „Reichsapfel“ und zuletzt im „Hirschenhaus“. Dieses Haus lag in der Taborstraße, besaß 77 Wohnungen und einen riesigen Hofraum, worin die Werkelmannen ihre unendlichen Melodien drehten und Kinderscharen spielten, und bot zwei Familien gleichen Namens, nicht gleichen Bluts, einen dauernden Aufenthalt. Die Familie Strauß wohnte hier von 1834 bis 1886 und trat in nachbarliche Beziehung zur Familie des Bankiers Albert Strauß, der der Sachwalter Johanns und dessen Schwiegertochter Adele, später Johanns dritter Frau, wurde.

Sehr gemütlich scheint es in diesem Stück Altwien nicht immer hergegangen zu sein. In der Regel hing ein Gewitter in der Luft, der Vater schleuderte Blitze, und die Ursache war Johanns heimliche Musik. Eduard, der jüngste Bruder, hat später (in seinen „Erinnerungen“) leidenschaftlich bestritten, daß in diesem Musikerheim je ein Mißtönchen zu hören und der Vater Despot gewesen sei, der die Söhne irgendwie gezwungen habe. Allein Eduards Ahnenverehrung hat viel Kokettes, er bestritt überhaupt gern, was seinen größeren Bruder betraf; der Herrenton der Walzer des Altstrauß läßt andre Schlüsse zu, und so wenig Bestimmtes wir wissen, das wissen wir aus Johanns eigner Überlieferung, daß seine Jugend mehr in düstern als in hellen Farben glänzte und er von ihr nicht als seines Lebens Rosentagen schwärmte.

Vater Strauß wohnte abgesondert von der Familie in einem eigenen Zimmer. Sein Geschäft entführte ihn. Er beschäftigte im Fasching oft drei Kapellen, fuhr von einer zur andern, dirigierte ein paar Stücke und überließ dem Konzertmeister das weitere. Dann blieb er noch mit Freunden sitzen. Er nahm nicht teil an pantagruelischem Saufen; aber mit aufgewühlten Nerven geht kein Musiker zu Bett.

So ging der größte Teil der Nacht hin; er schlief bis in den Morgen. Dann kamen Besuche. Dann ging's ans Komponieren — jeder größere Ball forderte einen großen Walzer — geplagt und gehetzt fand er weder Zeit noch Stimmung für die Familie, wußte oft gar nicht, was dort vorging, war gereizt und „z'wider“, bei jedem Anlaß schoß er in die Höhe, verfluchte das Musikantendasein und hörte von andern, was für Genies seine Buben seien.

Er ließ ihnen Unterricht geben, dem Johann und dem Josef; aber sie sollten studieren und das andere nebenbei treiben. Schließlich klimperte alles in Wien, sogar der Kaiser Franz vertrieb sich die Zeit mit Violintrios, wenn er auch von Apollo nicht besonders gesegnet war.

Aber der Alte drängte die Buben wieder in die musikalische Sphäre. Sie hören ihn bei den Proben mit Bogen und Stimme kommandieren, bis der wacklige Dilettanten-Rhythmus sich zur Höhe eines messerscharfen Wiener Takts erhob, bis jedes Zeichen saß und die Geigenmelodie mit „Schmiß und Schmalz“ gespielt war. Das machten sie ihm nach.

Dann war er plötzlich verschollen auf langen Reisen, während Gerüchte und Briefe Fabelhaftes aus fernen Ländern erzählten. Bis er eines Tags wieder erschien, um die Buben, ungewollt, aufs neue anzufachen.

Der Verleger Haslinger brachte dem Alten einmal bei, was für Vierhändigspieler die beiden seien; da mußten sie denn zu ihm hinüber samt dem Flügel — er hielt nur ein Tafelklavier — und als es stramm klappte, freute er sich doch: „Das spielt euch niemand nach, Buben!“ Aber deshalb sollten sie sich nur nicht einbilden, sie dürften Musiker werden. Mit seinem Willen nie! Und wenn die Mutter ihnen die Stange hielt, würde sie sehen . . .!

Ein angenehmer Herr war der Alte zu Hause nicht. Seine rosigen Seiten leuchteten beim Sperl: da konnt' er sündig-schön lächeln, da

hatt' er den Rattenfängerblick. Und sie umtanzten ihn wie die Affen und Mohren Papagenos Glockenspiel.

In Heimlichkeit, mit Angst vor dem Vater, dem er's nachmachte, lernte Johann Violine spielen. Ein Tanzmusiker muß geigen, oder er ist keiner. Sein fröhliches Raffinement verschaffte ihm das Geld. Er gab Klavierunterricht, einem Schneiderssohn, einer Nachbars-tochter, sechzig Kreuzer die Stunde, und der Primgeiger Amon von der Straußkapelle wurde sein Lehrer. Nur der Alte durfte nichts erfahren; sonst hätte er dem Amon heimgeigt.

Dieser Amon verstand sein Geschäft auch von der praktischen Seite. Ein Stehgeiger ist ein eleganter Verführer. Vor dem Spiegel muß man üben: nur so bekommt man Noblesse der Haltung und Bogenführung. Jemand, der mit seiner ganzen Person musiziert, sich sozusagen ausstellt, darf nicht wie ein Diurnist oder Kirchen-diener aussehen.

Daran hielt sich Johann Strauß bis in sein Alter. Er trug später die lockigen Haare steif gebrannt, am Handgelenk ein goldenes Arm-band, und färbte vordringliches Grau ins Mohrenhafte zurück: er war immer tip-top gekleidet, gepflegt und elegant selbst in Hauskleidern, und der Fall seiner Modehose bildete ein Problem seines Schneiders, der nur für den Kaiser Franz Joseph gleich behutsam arbeitete. Es sieht feminin oder geckenhaft, es sieht unbeethovenisch aus; aber — so wunderbar ist die Kunst — es kann jemand sehr gut angezogen und doch ein großer Künstler sein, selbst mit Bügelfalten bezaubernde Einfälle haben, während der noch so nachlässige Samt-rock nicht immer ein großes Thema verbürgt . . .

Die kultivierte, ja überkultivierte Erscheinung gehörte überdies zur Uniform des Tanzmusikers, eine holde Notwendigkeit des Berufs, und was das Publikum dem Künstler auferlegte, wurde seine Gewohnheit. Vielleicht aber zittert darin die Wiener Angst vor dem Altern, der Ferdinand Raimund unsterbliche Gestalt gab: Man lebt nur einmal, weshalb sie nicht Abschied nehmen darf, sie, die im rosa Atlaskleid auf goldnem Wagen fährt, die Jugend.

Eines Tages übt der Kleine wieder den eleganten Bogenstrich — da öffnet sich die Tür, und er sieht im Spiegel „den Herrn Vattern“.

„Wie, du spielst Geige?“

Der Alte entsetzt sich — der Bub will am Ende Musiker werden -- und nimmt ihm die Geige weg. Wobei sich eine längere Szene abspielte, die der Sohn später im Umriß als „unerquicklich“ bezeichnete, die aber doch einen versöhnenden Abschluß fand wie im Lustspiel. Denn die Hand der Mutter steckte dem Ratlosen, der zwischen Gehorsam und Wut schluchzte, heimlich ein neues Instrument zu, und zwar soll es die Geige des — Vaters gewesen sein. Darauf konnte man den eleganten Bogen weiterüben.

Einmal saß der Vater am Flügel und suchte in der Coda eines eben komponierten Walzers nach einem Übergang. Keine Modulation wollte passen. Da legt der kleine Johann, der still zuhörte, mit einemmal seine kindliche Hand auf die Tasten: „Wie wär's denn, Papa, wenn du's so machen möchtest?“ Und zeigt, eine Figur des Walzers benützend, einen tadellosen Übergang, musikalisch und ungezwungen.

Der Vater schaute auf. „Ein Malefizkerl! Beinah wär's besser, er machte meine Walzer, und ich seine Schulaufgaben!“ Wer weiß, was in dem Burschen stak! Aber Musiker werden — nie!

Trotz diesen Zeichen bleibt der Alte starr und taub. Er hat einen harten Kopf, einen viereckigen Dickschädel, wie ihn Lutherers Bild zeigt. Und hat einen steifen Gedankengang: Niemand ißt so bittere Bissen wie der Musiker. Ein Tränenbrot, auf Betträndern verzehrt. Das ist von heut auf morgen. Jedes Lorbeerblatt von einem Dornenbaum gepflückt. „Es brauchen nur zwei Werke zu mißfallen, zwei Walzer zu mißglücken — gleich heißt's: dem Strauß fällt auch nichts mehr ein!“ Er kannte seine Wiener.

Das soll dem Sohn erspart sein. Er lenkt ihn bürgerlichen Zielen zu, dem Ideal des Österreichers, dem Beamten mit Pension. Dem Mann auf der „sicheren Basis“, der sein Frühstücksei in Frieden aufschlägt. So drängt er, zwischen guter Absicht und Befehl, Johann seiner müden Wünsche letzte Wunschlosigkeit, seine eigne, tiefe Friedenssehnsucht auf.

Sein Rechtbehaltenwollen artet zu Rechthaberei aus, väterliche Gewalt zu Gewalttätigkeit. Im Hirschenhaus stritten lebhaft Stimmen um die Führung einer Lebenslinie: Mann und Frau, Sohn und Vater, bis die geschmetterte Tür die Dissonanzen abschloß.

## DIE GEFESSELTE FANTASIE

„Schlage doch, gewünschte Stunde . . .!“

Bach.

Und der Vater setzte seinen Willen durch.

Ein lebhafter Schwarzkopf, immer rhythmisch beunruhigt, saß mit elf Jahren unter den Pennälern des Schottengymnasiums, einer vornehmen und berühmten Anstalt, bereit, auf die Meere humanistischer Bildung zu segeln und unversehens bei der Musik zu landen. Und Johann war gar kein schlechter Schüler; trieb keinerlei Unfug, kehrte nicht den Unband heraus, erhielt vielmehr in der Prima „eminenz“ in Sitten und Religion, „vorzüglich“ in Latein und Arithmetik, zeigte also alle Anlagen zum künftigen Hofrat.

Aber dem Alten schien Gymnasium immer noch zu wenig praktisch; weshalb er einen von den Musen und den Klängen Amphions möglichst abgelegenen Beruf suchte, zumal da der Chef eines Bankhauses ihm versicherte, den Sohn zu nehmen, wenn er Warenkunde und Buchhaltung verstünde. So steckte Vater Strauß den Sechzehnjährigen nach dem Untergymnasium in die Technik; er schwärmte für die Flügel des Merkur.

Nun kann man mit seinem Sohn verschiedenes beginnen; nur versagen die väterlichen Gartenkünste, wenn der Ast zum Himmel will und nicht zur Erde. Was alle Väter erfuhren, die an den Ästen umsonst herumstutzten, seit Anchises und Zephyses.

Zwei Jahre läßt sich Johann kommerziell mißhandeln; dann kommt es zum Krach. Schon die Volksschule fesselte ihn dort am stärksten, wo sie vom Gesang handelte. Er dürstet nach Musik im Lehrplan; er ergänzt sie. Während eines Vortrags bittet ihn ein Mitschüler — der spätere Musikalienhändler Gustav Lewy — ihm aus dem Notenheft eine Stelle leise vorzusingen. Johann singt, seine Stimme wird laut, ein Freiwerden aller unterdrückten Stimmen und — sämtliche Köpfe drehen sich nach dem Sänger.

„Wer ist der freche Bursch?“ tönt es vom Katheder.

„Strauß Johann!“

Das Ende war die Ausschließung von der Technik.

Dem Gepeinigten schlug die gewünschte Stunde — zum Verdruß und Ärger des Alten. Noch ein letzter schwacher Versuch mit

Privatstunden — eine Art Rückzugsgefecht des Vaters — dann war Johann frei, und der Musik ausgeliefert, um die er Umwege wider Willen gemacht.

Die Kraft anderer Ereignisse gab den letzten entscheidenden Stoß.

## DIE MUTTER

„Sei guten Muts, trockne deine Augen.“

Shakespeare.

Frau Strauß, geb. Streim, war in diesem Streit um den Sohn der leidende, der vernünftigere und, wie bei Frauen gewöhnlich, der siegende Teil.

Nicht, daß sie von Haus aus für den Musikerberuf gewesen wäre; aber mit dem Sohn vertrauter als der Vater, immer ihn umsorgend, mit den natürlichen Instinkten des Volks begabt, stellte sie sich mühelos auf ihn ein. „Wenn er durchaus will —!“

Ihr Jugendbild zeigt die hübsche Wienerin der Zwanzigerjahre, hochgemachte Frisur à la chinoise, dunkle lebendige Augen, nicht die Züge der kochenden und reinmachenden Hausbackenheit, sondern eines tüchtigen Menschen, der mit dem Leben fertig wird, so oder so. Und sie wurde es. Auch als sie vorzeitig gealtert war, blieb sie eine Frau, die sich aus innerer Vornehmheit erneute, dem Leben nicht nachhinkte, es vielmehr mit einer seltsamen Einstellungskraft übersah. So schien sie später — um nur eins zu nennen — auf Wagners Musik gestimmt, die sie als Geschenk modernen Geistes aufnahm. Die Tannhäuser-Ouvertüre, die Johann einmal zur Probe spielte, überraschte sie wie ein interessanter Gast, den zu sehen sie ins Zimmer trat. Und ihrer Söhne Vorliebe für Wagner, den Riesen, den sie neugierig umschlichen und fleißig pflegten, stammt von ihr.

Der Konflikt mit ihrem Mann kam aus tieferen Gründen. Er hatte sie, überjung — er zählte 21 Jahre — in erster Verliebtheit zur Frau genommen; aber der vierzigjährige Strauß, der kein Vorstadtmusikant mehr war und die Damen der großen Welt gestreift hatte, worin er sich keinen Zwang auferlegte, war dieser Liebe längst entwachsen; betrachtete sie als Rätsel, als Jugendlähmung seines Ver-

standes, als Irrtum, der ihn allen erotischen Gnaden entzog, ihn nur Sorgen und Verpflichtungen, der Freudlosigkeit, auslieferte, während andre das Bankett des Lebens feierten.

Die Zeitstimmung trug das ihre bei: sie war der Ehe abhold und Fälle wie die Ferdinand Raimunds und Ludwig Devrients blieben nicht die einzigen. Die Männer des Vormärz lebten in Fieber und Aufruhr, und was Strauß aus Heim und Stadt und Ehe trieb, ließ sich nicht durch gute Worte, Vorstellungen und Bitten ableiten: das saß in Blut und Nerven, das war der Dämon, dessen Walzer Herzen siedend machte . . .

Frau Strauß fühlt ihn entgleiten. Die Kämpfe um den Sohn richten ihre Spitze immer stärker gegen sie selbst. Sie ergreift Partei, sie beweist nicht mehr ihr gutes Recht, sie betätigt es, leiht ihrem Sohn, was sie an Geld ersparte, und verschafft ihm, da er üben muß — die Geige seines Vaters. Sie wird sein Rat, sie schließt sich fest an ihn, den Freund, den sie geboren, und der sich an die Mutter, die Freundin, schließt. Gegen sie nun hat der Vater zuletzt kein Mittel mehr als — sich von ihr zu trennen.

Er liebt Emilie Trampusch. Eine hübsche Person von dunkler Herkunft, Modistin. Deren Ruhmestitel ist, die Straußischen Walzer geliebt zu haben, während die Familie ihr Schätzung für Brillanten und Putz nachsagte. Er verfällt dem Weib und ihrem Körper, — die Rasse des Glänzenden besitzt das Heimweh nach dem Dunkeln —, und der große Strauß, die Gottheit Wiens, der Hofballmusikdirektor, verläßt das Hirschenhaus und zieht erst in die Lilienbrunnngasse, dann zu Emilie in die Armut, in ein Quartier, kaum Wohnung zu nennen, in die schlechten Gerüche und den üblen Ruf des Kumpfgassels, eines düsteren, krummen Gewinkels der inneren Stadt, wo die Lichtlosigkeit und das Strabanzertum haust. Hier lebt er die letzten Jahre seines Lebens und Ruhms, der Kirchengesetze wegen unvernünftig, sein zweites Weib, die Mutter neuer Kinder, zu seiner Frau zu machen, getrennt, nicht geschieden, auf schwanker Grundlage, dem Klatsch ausgeliefert, der solche Bündnisse Konkubinat nannte.

Frau Strauß trug es in schweigender Ohnmacht. Und wandte, was an weiblicher Zärtlichkeit in ihrem Herzen blühte, ihrem Erstgeborenen, dem Johann, zu.

In Johann sollte die Familie gewinnen, was sie durch den Vater verlor.

## DIE GRAUE THEORIE

„Tu qui regis totum orbem...“

Nun der Vater aus dem Hause ist, geht es mit Johann rasch vorwärts. Der Mutter blieben die Kinder zu Last und Erziehung; aber ein Alp war gewichen.

Johann lernte zuerst gründlich Violine bei A. Kohlmann, Ballett-Korrepetitor des Kärntnertor-Theaters; dann — nach einem Unterricht bei Prof. Hofmann —, Theorie bei Josef Drechsler, Regens-Chori der Kirche Am Hof zu den neun Chören der Engel.

Drechsler, damals schon gegen Sechzig, Altwiener Prachtstück wie der Lamperl-Hirsch, stammte aus der letzten Mozartzeit. Er war Deutschböhme gleich Simon Sechter, hatte aber, wenig seßhaft, seine dicke Kartoffelnase in alle Betriebe der Musik gesteckt, war auf Provinzschmieren mit 100 Praktiken gebeizt worden und landete zuletzt in Wien, wo er als Organist bei den Serviten, als Kapellmeister am Leopoldstädter Theater, als Theorielehrer bei St. Anna, als Domkapellmeister bei St. Stefan den Weg des Gerechten zwischen Profan- und Kirchenmusik wandelte.

Ein wenig Pedant vom Cherubinischen Schlag, Bürokrat der Harmonielehre, erzeugte er Nutzmusik für Gottesdienste, sehr brav, gut gemacht und überflüssig — wer kennt davon eine Note? — und Melodien für Raimunds Zaubermärchen, sanglich, reizvoll, volkhaft, die jeder sang, als seien sie den Worten selbst entfloßen.

Drechsler, der mit dem Bauer als Millionär, der Unheilbringenden Krone verwoben ist und seine Unsterblichkeit in einem hübschen Singspiel von Leo Fall („Brüderlein fein“) fand, war der richtige Mann für Johann Strauß. Eine strenge Hand für den strengen Satz, eine feine Nase für melodisches Arom. Von welchen Gaben Johann allerdings nur vorübergehenden Gebrauch machte.

Eduard Strauß teilt in seinen „Erinnerungen“ ein Notenblatt aus Johanns Studienzeit mit, worin man die Ungelenkheit sieht, die auf dem verminderten Septakkord von Tonart zu Tonart kriecht, aber auch das Vergnügen, das eine sichere Eselsbrücke bereitet.

Natürlich suchte der schon Abgeklärte den Schüler für die Würdigkeiten der Kirchenmusik zu gewinnen; allein es scheint, ein salbungsvolles Messen- und Oratorien-genie steckte nicht in Johann, der mit eilig „zusammengeschmierter Aufgab“ zur Stunde kam. In dessen Kopf es walzte und der, einmal an die Orgel geführt und über ihr Wesen belehrt, der Königin der Instrumente bei verschlossener Kirchentür sogleich ein Polkerl entlockte. In seinen Fingern vibrierte keine Fuge . . .

„Aus Ihna wird nix!“, soll der alte Drechsler bei solchen Extratouren gesagt und die Augen zum Himmel geworfen haben. Bis unter seiner Aufsicht ein Graduale entstand, „Tu qui regis totum orbem“, vier Singstimmen mit Bläsern, G-dur, worin sich Eulenspiegel gänzlich hinter einem Maestoso verbarg. Ein Opus, das Drechsler selbst in der Kirche „Am Hof“ aufzuführen für würdig hielt.

Dies Gesellenstück wurde zugleich das Meisterstück des jungen Strauß. Er packte sein Graduale ein, legte es einem Gesuch an den Wiener Magistrat bei und bewarb sich damit kurzerhand um die Lizenz zur Leitung eines Wirtshaus-Orchesters. „Wirtshaus“ klingt nicht schön, aber man mußte irgendwo anfangen und konnte sich den Punkt im Weltall nicht aussuchen.

Der alte Drechsler war außer sich. Zur Tanzmusik! Abtrünnig! Und noch ganz unreif! Ohne Ahnung von Canon und Fuge! Zur Tanzmusik . . .!

Um die gleiche Zeit begann der junge Bruckner, nur ein Jahr älter als Johann Strauß, in ländlicher Ferne seine ersten Theorie-Studien und beendigte sie 1861 nach sieben Jahren bei Simon Sechter, als Johann Strauß schon Regent des halben Erdkreises war, und fühlte sich dann noch immer nicht reif . . .

Kopfschüttelnd fügte sich Drechsler. Kopfschüttelnd schrieb er in seiner Biedermeierschrift ein halb gütiges, halb schlaues „Zeugnis“, das Bestätigung, Hoffnung und Wunsch enthielt. Die Hoffnung wünschte, daß Johann Strauß „bei seiner leidenschaftlichen Vorliebe für dieses Studium nicht auf dieser Stufe stehen bleiben, sondern stets vorwärts schreiten werde“. Und der Wunsch hoffte, daß „dieser bescheidene, sehr gebildete Jüngling, dieses aufkeimende Talent in dem von ihm selbst gewählten Stande soviel wie möglich unterstützt werde“.

Das geschah im Juli 1844. Und mußte geschehen, denn Johann erlebte und erlitt mit seiner Mutter die Mühsal jeden Tags. Und mußte ein Ende finden, mußte irgendwie die unverwitwete Witwe mit den fünf Kindern über Wasser halten.

Eine entschlossene Gebärde: das Studium ist aus! Der Tanz beginnt! Er bot dem Meister Drechsler die Abschiedshand. Vergeblich suchte er sich und seine Lage dem alten Herrn klarzumachen. Der sagte nur ärgerlich: „Na so gengan S' und schreiben S' Walzer wie Ihna Vater. Dazu hätten S' freili' kan Kontrapunkt net braucht!“

Strauß war neunzehn, also minderjährig; aber der Magistrat hielt sich an Zeugnis und Graduale und die zu erwartende Steuer. Er holte die väterliche Genehmigung, die ohnehin nie gekommen wäre, nicht erst ein. Es handelte sich um ein „freies Gewerbe“, und Anfang September ist die Bewilligung da.

Vier Wochen darauf hat der junge Mensch die notwendigen 15 Mann für sein Orchester beisammen, er sammelt Geiger und Bläser in der Musikantenherberge „Zur Stadt Belgrad“, die immer voll stellenloser Genies war, studiert mit ihnen ein paar Stücke über Hals und Kopf — die halbjährige Studienzeit mußte durch eine emsige Praxis gekrönt werden — und Anfang Oktober ist er zum großen Schlag bereit, gelaunt, der Vaterstadt und Stadt seines Vaters den Kopf zu verdrehen.

„Ja, hast denn ein Repertoire?“, fragt eine mißtrauische Freundsstimme.

In der Tat bildete (und bildet) das große Repertoire Ehre und Stolz der Tanzkapellen. Ihre Ehre war vermindert, mußten sie nach acht Tagen ihre Stücke wiederholen; ihr Stolz gebrochen, traten sie nicht jedesmal mit einem neuen Walzer auf.

„Aber ich habe doch vier Walzer, zwei Quadrillen und drei Polkas!“, erwiderte sein junges Bewußtsein mit Selbstironie.

„Es wird schon gehen!“

Und es ging, wie in allen Fällen, wo es eben gehen muß.

So kam für den gänzlich „Unbefugten“ im Drechslerschen Sinn, der nur Genie und einen Namen hatte, der 15. Oktober 1844; der große Tag, wo er Wien aus den Fugen, sich selbst aus der Taufe hob.

„Tu qui regis totum orbem . . .“

## DAS ERSTE DEBUT

„Ich steck die Sonne auf den Hut  
Und würfle mit den Sternen;  
Doch vor des Beifalls Harmonie  
Verbeugt sich tief: die Phantasie.“

Raimund.

Der alte Strauß hatte einen Vertrauten, den Lamperlhirsch. Dieser Mann hieß eigentlich Carl Friedrich Hirsch, studierte in seiner Jugend bei Beethoven ein Jahr Harmonielehre, wurde dann Kameralbeamter und — mit seinem Rechnungstalent — der Straußische Finanzminister. Außerdem segnete Natur ihn mit einer Sonderbegabung für Beleuchtungseffekte: sein Werk waren die Illuminationen beim Isisfest, beim Markusfest im Augarten, und da er eben mit Lampen umging, nannte ihn der Volksmund: den Lamperlhirsch.

Der Lamperlhirsch ward nun der heimliche Gesandte des alten Strauß, als Johann zum erstenmal beim Dommayer in Hietzing auftrat. Er nahm seinen Platz im Saal, zu sehen und zu berichten. Der alte Strauß hätte nicht den Fuß in die Nähe des „Mistbuben“ gesetzt.

\*

Wenn man heute mit dem Rücken gegen die uralte Hietzinger Pfarrkirche steht, zur Rechten hinter hohen grünen Gittern die Wipfel des französisch gestutzten Schönbrunner Parks, kann man die Szenerie von 1844 ungefähr nachbilden. Wo das moderne Parkhotel mit seinem Konzertgarten liegt, erhob sich der biedermeierische Dommayerbau. Mit schönem, antikem Fries aus der Schinkelzeit, mit Halbsäulen zwischen den Fenstern und mit ehrwürdiger kaiser-gelber Fassade die Tumulte deckend, die seine Innenwelt durchbeben.

Am 15. Oktober schien der Dommayer das einzige Lokal in Wien zu sein. Auf dem Platze schütteten Fiaker und Stellwägen bunte Menschenklumpen aus, Reiter und Fußgänger stockten, und unter wienerischem Krawall bemühte sich die polizeiliche Gewalt, Ordnung in den Aufruhr zu bringen, der den Dommayer bedrohte.

Seit zwei Tagen kündigten die Zeitungen die Soirée dansante des jungen Strauß an:

## ANKÜNDIGUNG

Einladung zur Soirée dansante, welche Dienstag, 15. October 1844 selbst bey ungünstiger Witterung in Dommayer's Casino in Hietzing Statt finden wird. Johann Strauss (Sohn) wird die Ehre haben, zum ersten Male sein eigenes Orchesterpersonale zu dirigiren und nebst verschiedenen Ouvertüren und Opernpièces, auch mehrere seiner eigenen Compositionen vorzutragen. Der Gunst und Huld des hochverehrten Publikums empfiehlt sich ergebenst Johann Strauss jun. — Eintrittskarten zu 30 kr. C-M sind in der k. k. Hof-Musikalienhandlung des Pietro Mechetti u. Co und in Stierböck's Kaffeehaus in der Jägerzeil, in Gabesam's und Puth's Kaffeehäusern in Mariahilf zu bekommen.

— Eintrittspreis an der Cassa 50 kr. C-M. —

Anfang um 6 Uhr.

Es gab viele Kapellen in Wien, gab Fahrbach, Morelly, Bendel, Ballin, jede mit ihrem Kreis von Liebhabern, Schwärmern, Anhängern und Trabanten, die auf sie schwuren wie auf ihr Stammwirthshaus. Und tauchte eine neue auf, so erregte es die „Leut vom Grund“, nicht die Stadt. Aber eine zweite Straußkapelle, die der ersten Konkurrenz schuf, Sohn und Vater, einander niedergeigend — das erregte wie ein Stuwersches Feuerwerk, eine neue Rolle des Herrn Anschütz, die Entbindung einer Erzherzogin, ganz Wien.

„Strauß gegen Strauß!“

Schon war es durchgesickert: im Hirschenhaus fanden Sklavenaufstände statt. Schon hatte die erste Zeitung den kühnen jungen Mann mit unfreundlichen Notizen angeknurrt. Kurz, das Ereignis der Ereignisse warf seine Schatten, wob seine Maschen, weihte die neue Saison ein, ein Signal für alle Dabeiseinmüßer.

Um diese Zeit saß Fürst Metternich mit sorgenbeladener Stirn in der Staatskanzlei. Die kaiserliche Regierung schuldete den Ständen seit den Franzosenkriegen viele Millionen; die Stände drangen auf Zahlung, unangenehme Gläubiger, die überdies die Erledigung ihrer Petitionen, ja, Teilnahme an der Staatsregierung verlangten. In der Hofburg zitterte Konventikelangst vor Bürgerdrohungen, die einstweilen noch den Rücken krümmten; doch Metternich, mit Kolow-

rat um seine Stelle ringend, fühlte Zerfallsluft und sah als Ende der Mitregierungen, die staatliche Finanznot gewähren mußte, die itio in partes voraus. Mit den Klammern des „Systems“ fiel Österreich auseinander.

Bei Dommayer war indes am 15. Oktober ein Tisch schwieriger zu erkämpfen als ein Sitz im englischen Oberhaus. Man warf das Geld über die Köpfe in die Kasse. Im Saal quetschten die Leiber einander. Ein Zauberkampf zog die Hirne, um mit Raimund zu sprechen, in einen Knäuel zusammen.

Der junge Strauß erscheint, schwarz und elegant flimmernd wie sein Vater. Beifall reißt sich los, donnert gegen die Bühne, prallt an die Schlankheit des Geigers. Unten steht der alte Tobias Haslinger, Verleger und Freund des Alten, Anführer einer starken Gegenpartei — er hat seine Leute mitgebracht und „hußt“ sie zu einem Zischen auf. Aber Strauß lächelt, hebt den Bogen: die Ouvertüre zur „Stummen von Portici“ beginnt, schlägt mit ihren gewitterigen ff-Akkorden in die Schwüle, verbraust sich in einen Beifallssturm.

Als zweite Nummer eine Walzerpartie mit dem anzüglichen Titel: „Die Gunstwerber“. Und wie das wirbt! Wie wenn aus allen drei Stockwerken eines Hauses Gesang erschallte. Und wie er das spielt! Der gleiche Charme und Schick, das geduckte Piano, das losgehende Forte wie der Vater. Bässe pumpern, Mittelstimmen buhlen, und die führende Geigenmelodie vibriert in die Damen hinein. Sie wiegen sich in Unruhen, drücken den Arm des Nachbars. Die „Sinn-gedichte“ kommen dran, die Debut-Quadrille, die Herzenslust-Polka, alle vier ersten Werke, der ganze Notenkasten leert sich. Verführungsluft weht. Ein Stück macht aufs andre gespannt, die Streitlust erwacht, Kritik balgt sich mit Gegenkritik: „Das ist der zweite Strauß! Oder gar der erste!“

Der Dichter Joh. Nep. Vogl sitzt unter den Gästen. Er erhält nichts zu essen, ruft verzweifelt nach Kellnern, wird gestoßen, getreten und bekommt es endlich satt. Er hält die Hitze nicht mehr aus, sucht nach den Gunstwerbern aufatmend das Freie, sammelt seine Knochen und Gedanken und notiert für die „Österreichische Morgenzeitung“ einen Bericht:

„Das Talent ist nicht das Monopol eines einzigen . . . es kann sich vererben . . . der Junge ist ein ganz tüchtiges Direktionstalent . . . derselbe

Melodieenfluß, dieselbe pikante, effektvolle Instrumentation wie beim Vater... und trotzdem kein sklavischer Nachahmer der väterlichen Kompositionsweise.“

Und solches Lob von einem, der „unsoupiert“ und ärgerlich zu Bett ging!

Die Sinngedichte mußten wiederholt, die Wiederholungen erneuert werden. Polka-Keckheiten kitzelten die Haut. Seidenfabrikanten vom Brillantengrund werden bacchantisch, aus Weibergegenden blitzen Augen nach dem Geiger — er gab seinen Stücken das Geschwind-Tempo wie der Alte. Und seine Grazie ermüdete nicht. Das Hemd war durchweicht, der Kragen dreimal gewechselt, Schweiß troff, der Bogen zuckte, Besessene krakehlten, Füße tremolierten, man war bereit zum „Gwandverkaufen“ und — ach! — bei dieser Soirée dansante konnte niemand tanzen, nur die Gehirne tanzten wie rasende Gestirne in dem zum Irrsinn gepfropften Saal.

Und als die Sinngedichte zum neunzehnten Male wiederholt wurden, verließ Herr Wiest, Feuilletonist des „Wanderers“, den Saal.

„Ja, ja, die Wiener,“ dachte er im heimrollenden Wagen, „genau die gleichen wie vor zehn Jahren. Ein neuer Walzerspieler — ein Stück Weltgeschichte!“

Er fuhr durch die dunkle, wie erschöpft daliegende Mariahilferstraße der Stadt zu. Der Fiaker lenkte, aus Laune oder Zufall, nach Gumpendorf hinüber. Dort stand ein kleines Haus — es heißt „Zum Hahn“ — an einem Abhang, und darin schrieb einmal ein Wiener auch nicht üble Walzer. Lanners altes Wohnhaus. Die Fenster schwarz, alles grabesstill — —

Da winkte Herr Wiest unwillkürlich hinauf: „Gute Nacht, Lanner! Guten Abend, Vater Strauß! Guten Morgen, Strauß-Sohn!“

— — — — —

In einem bescheidenen Winkel des Festsaals saß unbeachtet eine Frau. Über den Harm ihrer Züge ging manchmal ein Leuchten. Die Schwere der Enttäuschung, die Last der Fraueneinsamkeit — alles war getilgt. Jeder Beifallssturm widerhallte als Glückssturm in ihrer Brust. Gefühl drängt über den Rand des Herzens, überfließt die Augen. Niemand erlebte den Abend, den Triumph des neuen Mannes so tief wie sie, die Mutter.

Und als es vorüber war, humpelte ein Greis der Stadt zu. Sein eines Auge schielte ein wenig; manchmal fuhr er mit dem Handrücken drüber, gab sich wieder Haltung, und seine Gedanken eilten voraus zum Herrn Vater und Busenfreund: wie es ihm beibringen? Wird es den Alten kränken? Oder versöhnen? Er hoffte: versöhnen. Strauß-Blut ist edles Blut. Und das war der Lamperlhirsch.

Und so trat er am nächsten Morgen zum Herrn Vater in die Tür und rückte an der breiten Biedermeier-Krawatte: „Ja, also . . . es is sehr gut 'gangen. Der Mistbua hat großartig g'fallen!“

## NEBENEINANDER

„Nur ein Kampfplatz ist die Welt.“

Moisasurs Zauberfluch.

Vier Tage nach dem Hietzingerabend spielt Johann in Simmering (Lindenbaums Kasino), dann wieder bei Dommayer, worauf sich der Zögernitz in Döbling seines jungen Ruhms versichert. Die Sensationslust der Herren Gastwirte und Saalbesitzer ist nicht rücksichtsvoll: rief sie jahrelang nach Strauß-Vater, so ruft sie jetzt den Nachfolger, klammerte auf den Maueranschlügen das Wörtchen „Sohn“ neben dem Familiennamen ein, was entschuldigte und „zog“: Geschäft ist Geschäft.

Jung-Strauß ist überbeschäftigt und wird der Ernährer der Familie. Er erobert die Stadt von allen Ecken, auch aus dem Innern heraus: er zeigt soziales Empfinden, spielt für einen kleinen Schauspieler, macht mit seiner Geige Feuerschäden in Untersievering gut; bald bildet sich Legende um ihn: er habe einer Jugendgeliebten, der Reserl Strüber, die letzten Stunden ihres Daseins vergoldet — kurz, er nimmt die Stadt für sich ein. Was den Durchbruch entschied. Der Wiener liebt die „sympathischen“, die Künstler mit nobler Gebärde, er will „das Herz“ dessen sehen, der mit Engeln spielt, und gewiß sein, daß er auch der Liebe habe . . .

In merkwürdiger Gefühlseinstellung sah der Vater zu: er litt empfindlichen Abbruch, der ihn zugleich stolz machte, sah sich durch das eigne Kind bedroht und geschädigt, das immerhin milder ver-

fuhr als ein fremder Thronräuber. Kurz, Altstrauß besaß über Nacht einen berühmten Sohn und mußte sich mit ihm abfinden.

Vielleicht erfüllte der Zwanzigjährige nur die Sendung, die im Blutstropfen lag und die einem zu erfüllen unmöglich war? Wenn der Vater die „Gunstwerber“ oder die „Sinngedichte“ ansah, sie hätten von ihm selbst sein können; und doch nicht. Es klang darin ein jüngerer Mensch, ein schlanker Ton.

Einmal waren die „Deutschen“ von Hummel modern gewesen, J. N. Hummels Walzer mit Trio, das Entzücken der Mariahilfer und Schottenfelder im Apollosaal. Dreißig Jahre Unsterblichkeit! Wie lange dauert Walzer-Unsterblichkeit überhaupt. Da war schon der Junge, der zwar alles nachahmte, mit ausgeborgten Künsten, mit allen Finessen der Vorläufer musizierte —, sogar die verschmitzten Geigenvorschläge und die synkopischen Drücker nahm er mit — aber alles war von einer Schönheit des Gefühls, die ins Eigene blühte, aus Gegenwart in Fernen, zu unbekannten Walzern hin.

Der war nun Mitregent, wie einmal der Lanner. Eine neue Macht. Und wie dem Lanner mußte man die Hand reichen: ihm, dem Künstler, dem Sohn!

Und Vater Strauß tat es, zur stillen Genugtuung der Mutter, die darin vielleicht den größten Triumph ihres Johann erblickte . . . In dieser tollen Zeit empörten sich überall die Söhne — im k. k. Augarten trat bereits der neunzehnjährige August Lanner auf und dirigierte die Musik der Hrabowsky-Infanterie — aber der junge Strauß trug die Last des Triumphs nicht leicht.

Er gehörte zu den Menschen, die sich in Einklang wissen wollen mit Welt und Leben, die nicht Schatten von Verstimmung hinter sich lassen und aus Mozartischem Trieb heraus vermeiden, was dem Leben Freude nehmen könnte.

Und nun: über einen Vater, über einen solchen Vater siegen! Welche Zumutung des Schicksals! Es schob ihn, den Schüchternen, den Feind brutaler Griffe, den innerlich auf Sauberkeit Bedachten in die Ringerstellung, zwang ihn zu Arenaruhm unter Beifallsdonner hetzender Instinkte. Er wollte geigen und selig sein. Und fortan — nicht nur bei Dommayer — spielt er denn die Tänze seines Vaters, weil er in ihnen bewunderte, was er in ihm liebte. Es war keine

Schauspielergeste, sondern das inständige Verlangen seines Herzens nach Harmonie.

So kommt es zu der musikgeschichtlich merkwürdigen Stunde, wo Vater und Sohn sich zusammensetzen und miteinander aussprechen. Sie räumten einige der Mißverständnisse weg, die der Klatsch gehäuft hatte; sie gingen versöhnt, aber doch nicht Hand in Hand miteinander fort. Altstrauß hatte gehofft, seinen Jean für die eigne Kapelle, als natürlichen Vertreter in der Direktion, als Primgeiger und Verbündeten zu gewinnen, womit alle Schwierigkeiten und Mißklänge aus der Welt geschafft worden wären. Aber zwischen beiden stand — die Mutter.

In der väterlichen Kapelle spielen, war, wie die Dinge standen, Verrat gegen sie, ein Mitwirken nur möglich bei völliger Umgestaltung der Familiendinge. Von der Mutter konnte und durfte Johann sich nicht trennen, und zu ihr fand der Vater keinen Weg zurück.

Er bot dem Sohn in jener Unterredung die Hand — die Familienüberlieferung weiß sogar von Versöhnungszigarren, die darin lagen — Johann nahm sie; aber sie schieden, um fortan als zwei Wettläufer nebeneinander herzulaufen.

## HERR GARDIST STRAUSS

„Wien ist eine Stadt, voll von sinnlichen Genüssen, und Strauß ist die Sonne, der Mittelpunkt, um den sich alles dreht . . .“

Wilhelm von Kaulbach an seine Frau, 1847.

In jenen blauen Tagen genossen die Wiener ein ergötzliches Schauspiel und ihr Kinderherz freute sich: die väterliche Geige betörte beim Sperl, beim Zeisig und den Sieben Kurfürsten; der Bogen des Sohns bei Dommayer, beim Grünen Tor, beim Zögernitz und in den Sträußelsälen. Jeder besaß Anhang, Parteinehmer, Fanatiker. Jeder war Zivil-, jeder Militärkapellmeister. Beim ersten Bürgerregiment stand der eine im roten, beim zweiten der andre im blauen Tuch. Jeder marschierte mit seiner Truppe auf, jeder im hohen Tschako, mit den gekreuzten weißen Lederbändern, jeder mit

dem Taktstock. Standen einander auf dem Platz gegenüber, salutierten und marschierten wieder ab, jeder in andre Richtung. —

Es gehörte viel Takt dazu, in der Enge der Stadt, wo man mit der Nase aufeinanderstieß, das Auskommen zu finden.

Dabei führte Johann sein Orchester genau nach dem väterlichen Vorbild, begnügte sich nicht mit der Rolle des Unterhalters und Zeitvertreibers, sondern erfüllte eine, wenn auch begrenzte, Sendung, wozu ihn die Güte seiner Kapelle wie musikalischer Ehrgeiz anhielt. Als guter Kapellmeister will er das Neueste zuerst spielen, als populärer wagt er, seinen Ruhm damit zu belasten. Hatte der Vater die Ouvertüren Cherubinis und Mendelssohns, den jungen Meyerbeer aufgeführt, so führte Johann die verrufenen „Neudeutschen“ ein. Er ist Verehrer Liszts und spielt zu dessen Anwesenheit in Wien, 1856, den Mazeppa; er ist Wagner ergeben und macht in seinen Promenadekonzerten, 1853, die Tannhäuser-Ouvertüre und Lohengrinstücke, weit früher als das Kärntnertor die Opern. Und nicht Dessoff und Esser, die Hofkapellmeister, dirigierten in Wien zuerst die Tristanmusik, sondern Johann Strauß (31. August 1861). Als er es mit der Tannhäusermusik versuchte, erhoben sich in der verwälschten, konservativen Stadt nur zwei entzückte Stimmen: die seiner Mutter und die des „Humoristen“, eines Witzblatts, das Wagner bei dieser Gelegenheit „zu den größten deutschen Komponisten“ zählte.

Zum Glück räumten beide das Feld. Strauß senior reist oder flieht nach Deutschland und England; Strauß junior geht in seinem 23. Jahr auf die erste Künstlerfahrt: nach Steiermark, Ungarn und weiter nach Serbien, Rumänien, den romantischen Balkan.

Er folgte wahrscheinlich lockenden Anträgen, dem Ruf des jungen Orchesters zuliebe. Gern reiste er nie. Den kosmopolitischen Zug, vom Vater ererbt, bezahlte er mit seinen Nerven. Gebirge empfand er zeitlebens als feindliche Mächte, ja unheimliche Erscheinungen, liebte ganz naiv wie der mittelalterliche Mensch die Landschaft als Idylle, fühlte sich in gartenhafter Flachheit, die sich übersehen ließ, wohl, und liebte als Wiener die Spazierfahrt im Wagen. Die Kraft, die wir an die Natur verlieren — den Natursinn —, verbrauchte er als Musiker und wehrte die Natur, die ihm nichts mehr zu verleihen hatte, triebhaft ab. Mußte er nach Steiermark über den Semmering, so siedelte er sich auf dem Boden des Eisenbahnwagens an und

sah nicht hinaus, bis der Schrecken vorüber war. Als er viel später, seiner dritten Ehe wegen, in Koburg Aufenthalt nahm, bereitete ihm seine Villa die größten Schwierigkeiten: sie lag auf einem Hügel... und gewöhnlich mußte jemand ihn den „Berg“ hinaufführen. Um über die harmlosen Viadukte und Steigungen der Westbahn bei Rekawinkel zu kommen, begann er mitgenommenen Champagner zu trinken: der Rekawinkelkomplex ...

Auf dem Balkan machte die bunte Uniform der Wiener Bürgergarde — dies war eine halb-militärische Organisation der Handwerker — einen verwirrenden Eindruck, und seine Reise in halbbarbareske Fernen lief nicht ohne tolle Abenteuer ab. In Belgrad hielt ihn der residierende türkische Pascha für ein hohes österreichisches Tier und bereitete dem „Würdenträger“ alle möglichen militärischen Ehrungen. In Pancsova wurden ihm auf offnem Platz die Instrumente gepfändet, und als sie freigegeben waren, schickte der Gläubiger, sicher der einzige, den Strauß nicht betörte, einen Polizeimeister mit, bis in Kronstadt auch der Rest getilgt war. In Rumänien verlangten die dort lebenden Österreicher, er solle den Konsul absetzen. Die empörte Menge versammelte sich vor seinem Haus, und Strauß blieb nichts übrig, als hinzugehen und den Mann seines Amtes zu „entheben“. Nach Wien zurückgekehrt, wird er vor die Behörde zitiert, um Aufklärung zu geben. Allein der Uhrzeiger der Weltgeschichte näherte sich bedenklich der Zahl 1848, aus den Volksmassen ward unangenehmes Brodeln hörbar, und die Autoritäten wagten sich an den Volksliebling nicht recht heran. So verlief die Episode, würdig eines Shawschen Lustspiels, im Sand.

\*

## UMSTURZ

„Auf Ehr', für die ernsthafte Zeit  
Gibt's noch immer viel gspäßige Leut.“  
Nestroy.

Im Jahre 1846 erscheint Fräulein Jenny Lind in Wien und bringt mit ihrer Koloratur als „Vielka“ (wie das „Feldlager in Schlesien“ auf Befehl der Zensur hieß) einen Lind-Rausch hervor. Meyerbeer



Johann Strauß  
Lithographie von Kriehuber, 1855



Josef Strauß  
Lichtbild aus den 60er Jahren



Eduard Strauß  
Karikatur von Schließmann

dirigierte persönlich, Grillparzer schrieb ein Gedicht auf die Lind und Johann Strauß widmete ihr eine Walzerpartie, „Lind-Gesänge“, deren Titelblatt die anmutige Trillerhexe zeigt. Er soll, da er keine Karte ins überfüllte Theater an der Wien erhielt, einen Geiger am letzten Pult bestochen haben, ihm für diesmal seinen Platz zu überlassen.

Damals war Albert Lortzing, zugleich mit Franz von Suppé Kapellmeister am Theater an der Wien und fand wohl Zeit, mit seinem Kollegen Wiens gute Tropfen zu versuchen, denn er hatte während des Meyerbeer-Lind-Rummels, der seinen Direktor Pokorny bereicherte, fast nichts zu tun. Kein Musiker geht heute ohne Bewegung an dem Wohnhaus Lortzings (in der Fleischmannsgasse) vorbei, von wo er fremde Triumphe betrachten konnte, unvernünftig, seine schlichte Heiterkeit auf Wiener Boden durchzusetzen. Welcher Bitternis auch die Briefzeilen entsprangen, die ein musikalisches Sittenbild des vormärzlichen Wien geben:

„Nur italienischer Kram und Tanzmusik halten sich hier im Allgemeinen . . . Beethoven kennt man gar nicht mehr . . . Von Spohr und Marschner weiss man hier fast gar nichts, und tauchen sie ja auf, so schläft das Publikum dabei ein . . . Die Italiener und Strauss haben hier viel auf dem Gewissen. Meine Wenigkeit ist hier ganz verschollen . . . hier in Wien ist nämlich Jeder, der mit irgend etwas vor die Öffentlichkeit tritt, einen Kerl an der Hand, der für ihn schreibt, den er dafür bezahlt, traktirt, kleidet etc. Unter allen diesen bezahlten Lumpenhunden steht Herr Saphir obenan . . . Da ich nun mit Recensenten nie kommerschirt, sie nie honorirt, auch ihre Blätter nie gehalten habe, so ist es sehr natürlich, daß ich ganz unbeachtet bleibe . . . ich müßte denn mein ganzes Naturell umkehren . . .“

Während Wiens trunkene Gesellschaft im Sofiensaal die neuen Architektenballtänze, die Bacchuspolka, die Wilden Rosen tanzte, fanden in der Vorstadt höchst ungemütliche Plünderungen von Bäckerläden statt. Unter dem Walzer tat sich der Abgrund auf . . .

Um 1847 ließ der Allgemeine Hilfsverein in Matzleinsdorf an Hungernde die Rumfordsche Suppe ausschänken, und im Redoutensaal gab es Empfang mit Musik. Die Steuerpflichtigen zahlen nur noch, wenn militärische Exekution drohte, und die Witzblätter verhöhnen die Ballbesucher, die vorher ihre Taschenuhr verpfändeten.

Liechtenthal, Lerchenfeld, Margareten wimmeln von zerlumpten Arbeitern, und die Fabrikmädchen, die abends in die Stadtgräben schleichen, nehmen zur Bequemlichkeit ihrer Kunden Bänke und Polster mit. König Louis Philipp, der ein paar Jahre vorher mit seinem Sohn nach Wien kam, wunderte sich, in Laxenburg 20 000 Gaffer und gekrümmte Rücken und keine Pariser Revolution zu sehen. Kurz darauf brannten die Gaslaternen Wiens und beleuchteten das alte Österreich: einen Schwerkranken, der mit seinen Geschwüren auf den Ball gegangen war.

Karl Beck schrieb seine sozialen Anklagen und der junge Strauß schrieb eine „Explosionspolka“.

Seine Titel sind immer der heitere Spiegel der Ereignisse. Den Sträußchensälen, wo Wagner den Zamparausch erlebte, entsprang der „Sträußchenwalzer“; dem modernen Geschlecht kamen die „Jungen Wiener“ entgegen; die „Klänge aus der Walachei“ sprachen von der rumänischen Reise, die „Lind-Gesänge“ schwärmten von den Julitagen 1846 — nun leuchten die Titel höchst aufrührerisch, man hört Geschrei und Schüsse, sieht Flammenschein: „Freiheitslieder“, „Revolutionsmarsch“, „Studentenmarsch“, „Burschenlieder“. Der acht- und vierziger Tanz ist da.

Sein Bild von Kriehuber (wenn auch erst 1855 gezeichnet) zeigt den typischen Jüngling der Revolutionsjahre, der mit dem Sturm marschiert. Strauß paßt sich dem Kalabresertum humorvoll an. Seine Bürgermiliz verwandelt sich in die Nationalgarde, und er darf nur Kapellmeister bleiben, wenn er eine Zeitlang Waffendienst tut. So muß er denn auf Wache ziehen wie, in seltsamer Schicksalsfügung, Walter von Goethe, der Enkel, der ebenfalls bei der Nationalgarde dient. Aber Johann Strauß ist so wenig wie der feine Weimaraner Kammerherr, so wenig wie der dicke Scholz und der dürre Nestroy ein Pathetiker der Waffen, und der schönste Heldentod wiegt die Walzer nicht auf, die er noch zu schreiben gedenkt. Als er auf seinem Posten in der Karmelitergasse plötzlich Salven knattern hört, überläßt er dem Schilderhaus sein Gewehr und deckt sich lieber im nahen Hirschenhaus . . . Muß er aber in seiner Eigenschaft als Herr Kapellmeister mit, dann stellt er seinen Mann, dirigiert die Marseillaise vor der Aula so feurig wie die Sinngedichte beim Zögernitz, pfeifen auch Kugeln ungemütliche Piccolostimmen dazu.

Anders der Vater. Er ist Altösterreicher. Und bleibt es. Nur gezwungen macht er mit. Ende 1845 war er, ein Zeichen kaiserlicher Gunst, k. k. Hofballmusikdirektor geworden. Man findet unter seinen Werken auch solche mit Revolutionstiteln: „Freiheitsmarsch“, „Marsch der Studentenlegion“, „Deutsche Jubellaute“ oder „Schwarz-Rot-Gold“. Aber das kam nicht von Herzen. Den Walzer „Schwarz-Rot-Gold“ tauft er nach der Oktoberrevolution in „Landesfarben“ um. Der Hofballmusikdirektor spielt in seinen Konzerten gefühlsabwesend Stücke mit umstürzlerischer Gesinnung oder Studentenlieder, die man zur Demonstration verlangte. Ihm lag das Kalabresertum nicht. Und er verbarg es nicht. Mit dem Kaiser aufgewachsen, blieb er beim Kaiser. Unterlag der Suggestion geheiligter Vorstellungen, denen schließlich die ganze Revolution erlag. Sie stürzte vieles, nicht das Erzhaus, das Österreich wie ein Fideikommiß besaß und verwaltete. Weshalb sich 1848 erst 1918 vollendete.

Mußte der „Chef des Hauses Walzer und Quadrille“, wie Zeitungswitz ihn nannte, die Dummen bisweilen mit Dummheiten unterhalten — mit einem „Rebusabend“ beim Sperl! — einmal wollte er sein Herz bekennen. An einem Augustabend 1848 spielt er auf dem Wasserglacié. Dort verkehrten die Monarchisten, Offiziere und ihre Familien, nicht Studenten. Nach Beethovens Leonore, nach den Amphionklängen, den Sorgenbrechern, den Ätherträumen, seinen jüngsten Walzern kommt ein neuer Marsch. Das klang wie Heranstolzieren aus der Ferne unter schnalzenden Vorschlägen: ein Heer marschierte auf. Und im Trio hörte man, was man von den Wiener Freiwilligen hörte, wenn sie zur italienischen Armee einrückten: das bekannte Tinerllied. Es schwoll in ein Jauchzen und man erkannte, man sah die kaiserlichen Kolonnen mit Fahnen und Standarten. Ein Marsch, zugleich ein Tonbild, Musik für den Sieger von Verona, für den Gott der Soldaten, den Marschall, den Vater Radetzky!

Dreimal mußte das Stück wiederholt werden. Am Schluß erhob sich General Zanini und verlangte eine neue Wiederholung. Es war der gleiche Peter Zanini, dessen Hauptverdienst die Wiedereinführung der Offiziersschnurrbärte ist, ein Typ des alten österreichischen Kommißknopfs; aber er fühlte die österreichische Bedeutung des Marsches zuerst hervor: das gab der Armee ein Herz!

Überall mußte der Marsch wiederholt werden, er ging durch alle Militärkapellen, alle Orchester Europas. Feierte Haydns Hymne den Kaisergedanken, so machte der Radetzkymarsch die Armee populär. Das Titelblatt zeigt den Kopf des alten Haudegen, und als Motto könnten oder müßten dabei die bekannten Verse Grillparzers stehen, die die Musik umschrieb:

Glückauf, mein Feldherr, führe den Streich!  
Nicht bloß um des Ruhmes Schimmer,  
In deinem Lager ist Österreich,  
Wir andern sind einzelne Trümmer.

Von den vielen Märschen des Vormärz blieb der Radetzkymarsch der einzige, der in den Nachmärz lebte —, verschwunden ist auch der Parademarsch Nr. 3 vom Jahre 1843, der das Radetzkymotiv schon vorausnimmt, — in ihm erhielt sich die Soldatenromantik, der Ton des alten versunkenen Reichs. Er war ihr klingendes Wappen.

Sein Gegenstück bildet ein revolutionärer Gesell, der die ungarische Freiheit besingt, der Rakoczymarsch, den die Reaktion verbot, und dessen Urheber man nicht kennt. Auch vom Radetzkymarsch wußten die Tausende, die ihn sangen, nicht, von wem er stammte.

## DES WANDERERS LEBEWOHL

„Grüne Donau, deine Wellen  
Rauschen mir zum letztenmal,  
Muß den Brüdern mich gesellen,  
Wandern muß ich bei dem hellen  
Trommelklang aus diesem Tal.“

J. v. d. Traun.

An Vater Strauß, dem Liebling einer Zeit, erfüllte sich das Solonwort.

Als er 1849 nach Heidelberg kommt, defilieren die Studenten, schwarzgelbe Mützen auf den Köpfen, höhnend an ihm und seiner Kapelle vorüber. In Prag denkt man an eine Katzenmusik, worauf er alles „Anstößige“ aus dem Programm entfernte. Der Radetzkymarsch galt als Hymne auf den Schergen, den Henker der italieni-

schen Freiheit, sein Komponist als Schranze und Ultrakonservativer. Seine Zeit war vorbei.

Zu müden Triumphen geht er nach Belgien und England. In London spielt er vor Metternich und seiner Familie. Der einstige „Fels der Ordnung“ bricht in Tränen aus, als er, ein Heimatloser, Wiens Musik hört. Die Größen von gestern, Ausländer, waren Strauß noch Publikum.

Nach Wien zurückgekehrt, tritt er wieder in Ungers Kasino auf. Treue empfängt, Pietät bewillkommt ihn. Er setzt zum alten Zauber die Geige ans Kinn — da, beim ersten Strich zerbricht der Bogen.

Er ist erst 45 Jahre. Wie doch? Ein Zufall kann kein Zeichen sein. Nie fühlte er sich wohler. Er tritt zum zweitenmal auf, an der gleichen Stelle, und nun merkt er: es ist des Wanderers Lebewohl — er kann nicht weiter. Es war der 16. September. Neun Tage später war er tot.

Eines der kleinen Mädchen, die aus der freien Ehe mit Emilie stammten, erkrankte an Scharlach. Ahnungslos herzte er das Kind. Er schrieb an einem Festmarsch für Radetzky, dem zur Heimkehr aus Italien ein Bankett gegeben wurde. Strauß sollte den Marsch nicht vollenden. Mitten in der Partitur mußte er abbrechen, das Werk unvollendet auf dem Klavier liegen lassen. Ärzte kommen — Dr. Innhauser, Dr. Raimann — sie können nicht helfen. Der Körper erschöpft, die Nervenkraft verbraucht; der Tod, dessen Keim der Kranke von den Lippen seines Kindes saugte, hat leichte Arbeit. Am 23. September 1849, nach zwei Uhr morgens war Johann Strauß Vater verschieden.

Was sich in den Stunden nach seinem Tod zutrug, wird immer rätselhaft bleiben. Ein Markthelfer läuft über die Donaubrücke ins Hirschenhaus hinüber und meldet der Gattin, den Söhnen den Tod. Sie gehen in die nahe Kumpfgasse. An den Straßenecken kleben große Plakate, die die persönliche Mitwirkung des k. k. Hofballmusikdirektors Johann Strauß beim Radetzkybankett anzeigten.

Sie betreten die Wohnung im Andräschen Haus, ein finsternes Kabinett mit einem Fenster. Früher stand ein altmodischer Flügel darin, den er als Schreibtisch benützte, Möbel und Käfige — Strauß war ein großer Tierfreund — jetzt war alles ausgeräumt, der Raum leer, bis auf das Bett. Darin lag, auf bloßen Brettern, der Leichnam

des Vaters, des Hofballmusikdirektors, des Ehrenbürgers von Wien und Bezauberers einer Generation. Josef drückte Oblaten auf die offenen Augen.

Emilie Trampusch blieb verschwunden. Angst vor den Verwandten, vor der Zukunft, Eigennutz, verwirrtes dumpfes Gefühl oder alles zusammen mögen das Unerklärbare erklären. Man weiß nur, sie mißhandelte das unschuldige Geschöpf, das den Tod des Geliebten verschuldete, verließ Wien und sank in die sozialen Tiefen zurück, woraus sie gekommen war. Sie nahm alles aus der Wohnung, nur nicht das Bewußtsein, einem großen Künstler gehört zu haben. Johann, der Sohn, unterstützte sie; es war vergeblich: sie endete als Wasserträgerin. Die letzte ihrer Gebärden enthüllt ihre unvornehmen Instinkte: eines Tags waren die Laternen vom Grab des Johann Strauß verschwunden, — Emilie, die gerade nichts zu essen hatte, stillte vom Erlös ihren Hunger.

An der Bahre trauerten die Menschen einer Stadt, wie immer den Wert eines Mannes im Verlust erkennend — doch man kann diesen Klischeesatz nicht vollenden. Die pompöse Ausdehnung und Größe der Leichenfeier, die an Beethovens Leichenbegängnis erinnerte, die Beisetzung neben Lanner, dem Freund; die Nachrufe Bauernfelds und L. A. Frankls, das dauernd treue Gedächtnis Wiens, das Lanner mit Strauß, dem Freund, auf einem Doppeldenkmal vereinte (1905) darf uns hier nicht beschäftigen: man findet darüber alles in Fritz Langes zuverlässigen Büchern. Wir haben nach dem Sohn zu fragen, wie er dies Erlebnis litt und trug.

Natürlich, daß die Kapelle, des Führers beraubt, nach dem Erben des Namens und Talents ausschaute. Und nach einigen Musikerbedenken — den einen war er zu flott, andre wußten einen besseren — gab der alte Primarius Amon den Ausschlag, der Jean von den Bubenhosen her kannte. Und so fiel die Wahl auf ihn: am 2. Oktober 1849 dirigierte er im Kolonnadensaal des Volksgartens sein erstes Konzert.

Natürlich, daß er eine Akademie zu Ehren des Vaters gab, worin er dessen Leben aufrollte bis zum letzten abgebrochnen Stück, dem Festmarsch, den er als Erinnerungsgabe verteilen ließ, bis zum Radetzkymarsch, mit dem die Feier schloß. Der Abend fand in den

Sofiensälen statt und galt der Enthüllung des Modells zu einem Denkmal.

Natürlich aber in einer stets zu Scherbengerichten geneigten Stadt, daß er, mit Unrecht an die Spitze der Kapelle getreten, mit Unrecht Nachfolger spiele. Schwärmerei für den Vater entzündete sich an sich selbst und entlud sich in Gehässigkeit gegen den Sohn.

Wieder sieht er sich mißverstanden und seine Harmlosigkeit zu einem Kampf mit dem Toten gedrängt; und während niemand die Familienwirren schmerzlicher erlebte als er, wird er von der Unkenntnis, die immer flott im Anklagen ist, beschuldigt, sie herbeigeführt zu haben. So veröffentlicht er denn (Dezember 1849) in der kaiserlichen „Wiener Zeitung“ eine Abwehr, deren Länge verrät, wie schwer sie ihm fiel, und rechtfertigt als Sklave der Zeit Dinge, die eigentlich niemanden etwas angingen.

Er weist auf eine verlassene Mutter und unmündige Geschwister:

„Sie zu unterstützen und zu nähren, wagte ich mein schlichtes Talent anzuwenden. Ein schwacher Hebel — doch er sollte drückende Last heben. . . . Nicht messen wollte sich der Sohn, im Bewußtsein seiner Schwäche mit der bewährten Stärke seines Vaters! Gott sei mein Zeuge, nein! Doch des 19jährigen Jünglings Pflicht war es geworden, kein unnütz Mitglied in einem Familienschoß zu bleiben, dessen Oberhaupt und natürliche Stütze ein beklagenswertes Geschick moralisch seinem Wirken entrissen . . . Mich aber umschwebe der segnende Geist meines theuern Vaters, er führe mich der heitern Muse zu, die jetzt an seinem Grabe weint und lasse mich einst des Vaters würdig zeigen . . .“

Ein Jahr vorher bestieg ein junger Mann von 18 Jahren — Franz Josef — den österreichischen Kaiserthron; und Johann Strauß wurde, ungerufen, unbewußt, sein Mitregent, eine der gewinnendsten Mächte im dunkeln Haus Österreich.

## DAS FÜLLHORN

„Wie toll der neue Geist auch schalte,  
Den alten trieb er doch nicht aus;  
Noch lebt im neuen Wien das alte,  
Im jungen Wien der junge Strauß.“

Alfred v. Berger.

Wien litt nach 1848 seine schmachvollste Zeit. Haynau wütete als das „große Rasiermesser“, Windischgrätz stellte Robert Blum und

Messenhauer vor die Gewehre. General Frank brannte den Odeonsaal in der Leopoldstadt, den größten und schönsten Tanzsaal Europas, nieder. Polizeigeist fahndete nach langen Haaren und radikaler Gesinnung — Österreich wurde immer am erfolgreichsten gegen die Österreicher regiert — und der ganze Staat war ein Gefängnis, woraus die Hand der Rache Opfer fischte.

Sie versuchte es auch im Hirschenhaus, in dessen Keller Josefs Legionäruniform vergraben war. Polnische Soldaten drangen ein und fragten nach „Studentskys“, doch die Mutter, die ihre Pappenheimer kannte, fertigte die Leute echt wienerisch durch ein Trinkgeld an den Unteroffizier ab.

Echt wienerisch ist es auch, daß man bei Zusammenbrüchen immer Geigenjubiläum hört. So kommt es, daß Johann Strauß gerade jetzt Höhe gewinnt. Er wohnt bei seiner Mutter, mit den Brüdern unter ihre Liebe geduckt, und fühlt sich in einem harmonischen, gewitterlosen Familienleben unendlich wohl. Aus welcher Glücksempfindung auch die ersten seligen Dreivierteltakte, die Walzerschönheiten kamen, die seinen Weltruhm begründeten: Schallwellen, Schneeglöckchen, Wellen und Wogen, Idyllen, Gedankenflug, Nachtfalter, Wien mein Sinn, Zykloiden, Lavaströme, Karnevalsbotschafter, Man lebt nur einmal, und die besonders beliebten Liebeslieder.

Er kann den Tag nicht verlängern und müßte es, denn er hat zu dirigieren, zu komponieren, befindet sich ununterbrochen auf Konzertreisen durch die Stadt, immer im Fiaker, um überall zu erscheinen, wo „Johann Strauß persönlich“ angekündigt war. Und dabei hat der Wiener Tag die fatale Eigenschaft, für alles zu kurz zu sein. Im Winter muß die Kapelle verstärkt werden, in vier Partien arbeiten: als großer Gesamtkörper und als „kleines Gspiel“ — der Musikbedarf ist kaum zu decken.

Die österreichische Geschichte führt damals eine Opera seria und eine Opera buffa zugleich vor: während die Geldnot wächst, man die Guldenzettel zerschneidet, um Scheidemünze zu haben, während das Konkordat als schwarze Wolke auf allen Unternehmungen liegt, man auf den jungen Kaiser hofft und seine Werkzeuge, Bach, Bruck, Kempen und Grünne, haßt; während sich Wiener Ironie über den Wiener Servilismus des Bürgermeisters lustig macht — mitten im dunkeln Himmel leuchtet ein blauer Fleck. „Wir haben den Strauß!“

Und der himmlische schwarze Geiger macht Reaktion und Reaktionsnäre vergessen.

Der Hof wußte, Strauß war Kapellmeister der Nationalgarde gewesen, er hatte Studentenmärsche und den Ligorianerseufzer geschrieben, und höfisches Gedächtnis vergaß nicht der „roten Musik“ und anderer Belastungen des Gesinnungskontos, sondern hielt mit der Gnadenverteilung zurück. Strauß rückte nicht seinem Vater nach, wurde nicht Hofballmusikdirektor, vielmehr im diplomatischen Ausweg — umgehen konnte man ihn nicht — neben dem Kapellmeister Fahrbach zur „Leitung“ der Hofballmusik herangezogen, ein fein distanzierender Unterschied, auf den sich sein Urheber gewiß viel einbildete. Aber auch diese Würde errang Strauß eigentlich selbst, denn als eine Erzherzogin nach der „Annenpolka“ verlangte und Fahrbach sie nicht in seinem Notenkasten fand, blieb nichts übrig, als den Autor selbst zu entbieten. Erst 1864 waren seine Jugendsünden so weit vergessen, daß er definitiver Hofballmusikdirektor werden konnte, ohne Schaden für Österreichs Bestand.

Der Kaiser-Franz-Josef-Marsch, der Viribus-unitis-Walzer, der Erzherzog-Wilhelm-Genesungs-Marsch, die Myrthenkränze (einleitend die Volkshymne im Dreivierteltakt und die Deutsche Hymne) spiegeln den Wandel der Zeiten, nicht den der Gesinnung. Ein paar Verbeugungen mochten dabei sein — der Tanzmusiker ist immer in Abhängigkeit von seinem Publikum — aber Strauß unterwarf sich nicht lobenswert, er war überhaupt nicht politisch gerichtet. Die Revolution erlebte er als lustiger Außenseiter, und je älter er wurde, desto österreichischer und weltbürgerlicher stellte er sich ein, auch darin ein Erbe seines Vaters.

Über die schwarze Zeit streute Strauß, wie wir gesehen haben, seine Walzer aus dem berühmten Füllhorn aus, der vielzitierte Born seiner Phantasie begann zu sprudeln. Niemals ist er um seine Fruchtbarkeit besorgt; nie sitzt er wie Grillparzers Fischer „mit lässigen Händen am Ufer“; nie schrie er Flüche wider sich an die Wände wie Hugo Wolf, wenn das geistige Uhrwerk stillstand. Keinen Augenblick stockt der Zufluß von Ideen, sie verfolgen ihn, er muß sie notieren, um sie los zu werden.

Nach einem Ball im Sofiensaal sitzt der Vielgeplagte übernächtigt und zerschlagen am Tisch; die Sonne scheint bereits durch die Fen-

ster, und ein Komiteemitglied des Technikerballs nähert sich besorgt: ob die versprochene Walzerpartie für heut Abend fertig sei. Der Meister hebt den schweren Kopf — noch nicht eine Note! — langt dann nach der Speisekarte, zieht Notenlinien und entwirft die Komposition — in einer halben Stunde. Es waren die nachmals berühmten „Accelerationen“ mit dem lustigen Maschinengesurr ihres ersten Teils. Und manche andere graziöse Thematik entsprang der verkaterten Übernächtigkeit.

Strauß hat meist gar nicht Zeit zu Skizzen, er schreibt gleich die volle Orchesterpartitur, und die Kopisten tragen Blatt um Blatt weg: am Abend wird alles *prima vista* gespielt. Oft wundert er sich, daß Walzer, die ihm aus der Luft zuflogen, den Leuten gefielen und so mächtig einschlugen.

Alle seine Walzer besaßen leise Keckheiten, buhlerische Zärtlichkeiten, aber vor allem Herzensfroheit und Unschuld — Musik seines fröhlichen Herzens, Musik, die das Wienerische sagte, nicht das „Weanerische“. Nie wurde Johann Strauß der Ausdruck des Schlögl-Wieners, jenes armgeistigen Kleinbürgers, dessen kulturlose Zurückgebliebenheit Friedrich Schlögl, leider vergebens, mit Geißeln züchtigte, und der Humor mit „Hamur“, Besoffenheit mit Ekstase verwechselte. Man kann in jeder Taktform Künstler sein, nur nicht in der ordinären.

Strauß schrieb nie eine Note, die die Stadt nicht verstand, und hielt dabei Niveau, worin seine populäre Wirkung beruht. Denn ob Roman, ob Drama oder Walzer: der Hörer muß getroffen werden — „das bin ich... wunderbar erraten und erhöht...“ Seine Walzer und Polken überraschten, weil man sein Gefühl darin erkannte, als sei es nur abgeschrieben, doch irgendwie verklärt; man sang den Straußton nach wie junge Wiener dann den Girarditon kopierten und sich des Girardihumors als des ihren bedienten. Der Künstler schien ihre geheimsten Schmerzen und „Söligkeiten“ zu wissen, gab ihrer Liebe und Werbung Sprache, und so ging der Meister in die Stadt über, aus der er hervorging.

„Ein Evoë begrüßt ihn, wenn er erscheint . . . aus einem Potpourri erkennt das Publikum das kleinste Straußische Wort heraus . . . er beginnt seine zitternden, nach vollem Ausströmen lechzenden Präludien . . . der Wiener legt sich sein Mädchen tief in den Arm,

sie wiegen sich aufs wunderlichste in den Takt . . .“ So erzählt Heinrich Laube in einer seiner Reisenovellen vom Straußzauber, den er mit Augen des Fremden sah.

Als Strauß ins biblische Alter eintrat und der 40. Jahrestag seines ersten Auftretens bei Dommayer unter den üblichen Wiener Anstrudelungen gefeiert wurde — 15. Oktober 1884 — sprach er in einer liebevollen Rede vom harmonischen Ineinanderfließen seines und des Wieners Talents und schob die Verhimmelungsversuche mit einer fast kokett anmutenden, bei ihm aber durchaus echten Bescheidenheit allein auf seine Vaterstadt: „Wenn es wahr ist, daß ich einiges Talent habe, so verdanke ich dessen Ausgestaltung meiner geliebten Vaterstadt Wien . . ., in deren Boden meine ganze Kraft wurzelt, in deren Luft die Klänge liegen, die mein Ohr gesammelt, mein Herz aufgenommen und meine Hand niedergeschrieben, meinem Wien, der Stadt der Lieder und des Gemütes, die dem Knaben liebevoll auf die Beine half und dem reifen Manne noch immer ihre Sympathien zuwendet, Wien, der Stadt der schönen Frauen, die jeden Künstlern begeistern und bezaubern, Wien, dem Herzen unseres schönen, gottgesegneten Österreich, der goldenen Stadt!“

Gewiß wäre Strauß nicht Strauß, der Tänzer der Sinnlichkeit, geworden, hätte er in Brünn, in Olmütz oder Triest gelebt. Die große Wiener Werkstätte, bestimmt von feinem, altem Geschmack, schliff an seinem Talent herum, und das Anmutige wurde anmutiger in einer Gesellschaft von vornehmerem Lebensstil und unbeirrbarem musikalischen Instinkt. Vor allem aber verdankt Johann Strauß seiner Vaterstadt eben — das Füllhorn: die ewige Bereitschaft, den immer gespitzten Liedermund, die schwebende Leichtigkeit, den Tanz der Seele. Und dies ist ein Geschenk der Wiener Landschaft.

Dem Wiener Menschen hat die Natur, teils als Segen, teils als Fluch, den Kampf mit der Landschaft erspart. Die Stadt Wien mußte nicht dem Dünen-, ja dem Wüstensand entrungen werden wie Berlin. Die Landschaft verschenkt sich, wie Frauen sich verschenken, ist immer bereit, sich erobern, genießen zu lassen, und jene Gegend zwischen Voralpen und Karpathen mit ihren weichen Betörungen, hügeligen Anmuten, aufflutenden Körperlinien hat etwas stark Frauliches. Sie lullt die Seele ein, stimmt den Menschen weich, erotisch, musikalisch: er geht gern zu zweien — sogar die Hühner essen hier

paarweise, wie man sagt — und er singt, wie man zwischen zwei Umarmungen, im Vor- und Nachgenuß oder gedankenlos singt. Und die Frauen sind eine Macht in dieser alten Stadt gewesen. Prachtprodukte einer Mischrasse, haben sie Wien den Ruf aller erotischen Möglichkeiten verliehen, und das „süße Mädel“ Schnitzlers, das nun gestorben ist, war die körpergewordne Poesie der Vorstadt...

Die hellenischen oder indischen Staaten erkrankten an ihrer paradiesischen Natur, und die Wiener Lebensführung mit ihrem Geselligkeitsdrang, ihren Gastereien und Landpartien wurde künstlerische Gefahr, gegen die sich Grillparzer mit einem Seufzer wehrt: „Man lebt in halber Poesie, gefährlich für die ganze...!“ Schubert ist ohne Schubertiade nicht zu denken, und nur der fremde Beethoven bleibt der Ungesellige, der Klausner des Wiener Walds. Menschen, die nicht im Kampf mit der Landschaft stehen, entwickeln mehr sängerische und tänzerische Begabungen als cäsarische und volkswirtschaftliche, und der österreichische Künstler ist mehr Einfalls- als Arbeitskünstler, wie an Hugo Wolf oder Johann Strauß zu sehen. Er entwindet sich nicht Werke in jahrelanger Fron — dem Österreicher entfallen die Werke.

Das große Füllhorn . . .

## EVOLUTIONEN I

Schon das alte Barockwien des ersten Leopold hat seinen Strauß gehabt, und dieser Vater der Wiener Schule heißt Johann Heinrich Schmelzer und lebte von 1623 bis 1680. Ein Lebenskünstler, der seinem Fürstbischof Liechtenstein Krapfen und Noten nach Kremser schickt — nicht genug Tänze konnte der geistliche Herr bekommen — und der dafür Schmalz, Dukaten und Ruhm einheimst. Ein typischer Wiener, das Weinglas in der Hand, lustige Lieder um den Mund, und einer, dem man, hängt auch die goldne Würdenkette an seinem Hals, den Wahlspruch zutraut: „Man lebt nur einmal!“

Dazu ist Schmelzer der „erste und vornehmste Violist seiner Zeit“ — der Wiener Geige entspringt der Wiener Tanz wie der spanische der Gitarre, der ungarische dem Cymbal — und spricht in

seinen ungezählten Ballettsuiten keck die Wiener Mundart. Er führt, wie die Musikwissenschaft es formuliert, das bayerisch-österreichische Element der Melodik bewußt in die Kunstmusik ein, oder, wie wir es formulieren wollen, er schafft den Donaustil der Musik, darin der Ahnherr Haydns, Schuberts, Lanners, Straußens, Bruckners und Mahlers, der zuletzt die Pülchermelodien und Gassenhawerlein in seiner Dritten sinfoniefähig macht.

So reichen die Wurzeln des Straußwesens bis in die Barocke zurück und greifen in die Wiener Muttererde tiefer als unseres Meisters dankbare Bescheidenheit es ahnen konnte; wie keiner weiß, wie viel er dem Schoß der Frau schuldet, der ihn austrug.

Die alten Habsburger sind nicht ausschließlich Kriegsführer gewesen, sie teilten vielmehr die musikalische Grundstimmung Wiens, ja fachten das von der Landschaft Verliehene noch höher an, trotz ihrer Bindung in steifes spanisches Zeremoniell, trotz ihrer Entrücktheit in majestätische Feierlichkeit. Ferdinand III., Leopold I., Josef I. sind Opern- und Oratorienkomponisten und nicht nur Dilettanten auf dem Thron wie Ludwig XIV., zu dessen elenden Gavotten Lully mit zuckersüßem Munde sagte: „Majestät wollten offenbar ein schlechtes Stück schreiben, und es ist Ihnen vollkommen gelungen . . .!“

Mit Recht stehen die Arien, die Ballettsuiten, die Gavotten, Kanarios, Bourrées Gagliarden, Couranten und Sarabanden der Kaiser in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“. Und mag auch der eine und der andre Hofkomponist, wie Schmelzer etwa, dem Kaiser gegeben haben, was nicht des Kaisers war — Karl VI., ein melancholischer Vorseher und bekommener Leiter seines Erbstaats, war ein leidenschaftlicher Dirigent seiner Opern.

In der leopoldinischen und karolinischen Zeit schimmert Wien, die Ballett-, Theater- und Faschingstadt als glänzendes Gestirn Europas, während andre Residenzen noch öde Ackerbürgerstädtchen sind. Italien gehört Habsburg, und der katholische Triumphgeist baut die hochgekuppelte Karlskirche, das Sonett in Stein. Musik ist die Seele der Stadt, und sie, in deren Paläste alle Güter und Menschen der Welt zusammenströmen, entwickelt ein unerhörtes Talent zu Festen; sie tanzt ihren Glaubens- und Machtsieg in endlosen Freudentänzen aus: es gab Karussells, gab Schlittenfahrten durch die Straßen, „wo-

bey Fürsten, Graffen, Herren und Cavagliere“ jeder eine Dame führten; es gab die berühmten „Wirtschaften“, wobei Kaiser und Kaiserin sich als Wirt und Wirtin darstellten, und es gab die nicht minder berühmten Pferdeballette, die Sbarra in der Favorita veranstaltete, wobei der Kaiser in einem aus lauter Goldstücken verfertigten Kostüm mit blümerantfarbigen Federbüschen auftrat, jede Hutschnur mit Brillanten besetzt, wobei 18 Trompeter und 2 Heerpauker den Chor bildeten, „von einem andern Chor aber mit lebendigen Stimmen auff einem Triumffwagen allerhöchstgnädig Ihr Mayest. der Röm. Kayserin Glück gewünscht worden.“ Den Mittelpunkt aller dieser Feste und Kurzweiligkeiten bildet aber nebst der üblichen Traktierung — die Barockmenschen hatten nicht schlecht Hunger und Durst — der Tanz.

Das Wiener Volk ist von dem verwelschten Hof und seiner Sonne abgetrennt. Lange Zeit — man sieht sie heute noch — schlieBen eiserne Ketten über steinernen Sockeln die feudalen Palais vom Pöbel ab, und rasonnierendes Bürgertum kämpfte bis in den Vormärz hinein einen Kampf gegen jene Ketten.

Aber von dem heiter beglänzten Leben, vom Fahren in den gläsernen Prunkwagen mit zwei Lakaien hinten, von den mythologischen Festen in marmornen Sälen träumt Zeit seines Lebens der gleiche Wiener Bürger, träumen Geschlechter von Bürgern. Dazu gehören . . . ! „Man stand stundenlang, ja halbe Tage lang“, um den Auffahrten in Kirchen, Bälle und Theater zuzusehen, „in Ordnung gehalten von Bewaffneten, die oft der Landessprache unkundig waren und von ihren Gewehrkolben nicht immer den angenehmsten Gebrauch machten . . .“ Es galt als stilistischer Erfolg, im Kaffeehaus als Baron angesprochen, für einen Erzherzog oder nur den illegitimen Sprossen eines Erzherzogs gehalten zu werden, und der Adel des „Herr von“ wurde jedem von jedem verliehen. Die Fiaker in der Pepitahose und im Stößer (einem aus England stammenden Hut) zeigten das Kleidungsideal des unteren Wieners, das im „Gawliertum“ gipfelte; erst der Umsturz hat dieses „Heimweh nach oben“, den sozialen Aufblick etwas gedämpft. Die Majestäten und Kavaliers sanken wie müde Sonnen, und ihre entgötterten Schlösser, Säle und Prunkmöbel nahm die dunkle Masse in Besitz oder wildes Geldbojarentum: Wien wurde balkanischer Handelsplatz.

Doch auch die umgekehrten seelischen Strömungen sind geschichtlich merkwürdig, und sie haben im letzten Grund, als bestimmende Triebfedern einer Mode, die Ausbildung des Wiener Tanzes bewirkt.

Die Herrschaften, die „Fürsten, Graffen, Herren und Cavagliere“, die im Fasching ihre Allemanden, Sarabanden, Couranten und steifen Bourées tanzten, unterlagen, wenigstens in ihren sinnlich-kräftigeren Erscheinungen, einem gewissen Heimweh nach unten: einem heimlichen Drang nach der derberen Erotik der ferngehaltenen Plebs, deren stilisierte Liebesgebärde eben ihr Tanz ist. Schönbrunn schielt nach dem Prater.

Vermied der Tanz des Cinquecento jede heftigere Bewegung, beschränkte er sich auf ganz kleine, vier Zoll lange Schritte, erlaubte das Menuett nur die Berührung durch die Fingerspitzen — so wuchs nun die Sehnsucht nach Verschlingung der Körper, wie es die glücklichen Kinder der Hernalser und Liechtenthaler Gründe übten. Jede Hochkultur will hinab zur Unterkultur, die Marquise läßt das Blut ihrer Familie durch den Kammerdiener auffrischen, der Graf, der sich in Grinzing von den Schrammerln aufspielen ließ, setzte sich unter die Fiaker, und Pauline Metternich, in Paris die Fürstin, liebte es in Wien, „in Aussprache und Gesang zum Volk niederzusteigen . . .“ Nostalgie de la crotte nennen es die Franzosen.

Schon 1681 tauchen in einem Leipziger Tabulaturbuch, das Paul Nettl auffand, und das die neuesten Partite ex Vienna mitteilt, neben höfischen Sarabanden und Couranten die Bauerntänze und ein „Brader-Tanz zu Wien“ auf, ein Gesell von vulgärer Herkunft und, wie die alpinen Sexten verraten, ländlicher Abstammung. Das ist der ersehnte Eindringling.

Und allmählich erobert der Volkstanz den Barocksalon, wobei er das Gesellschaftsbild völlig verändert. Die alte Suite, die in edler gemessener Weise den Raum gliedert, und die im Menuett „das Vorbild aller feinen Sitte und alles salonmäßigen Anstands“ erreichte, stirbt an der Française, wo die Paare nicht mehr hintereinander, sondern gegeneinander tanzten; und in der Rokokogesellschaft erscheint als Nachrichter der heimlich gerufene und öffentlich verschimpfte Deutsche, später Langaus genannt, wobei der Tänzer die Tänzerin querüber von Saalecke zu Saalecke schleifte, was auch

Damen mit robusteren Lungen nur sechs- bis achtmal aushielten. Man will nicht mehr den Raum gliedern, man will ihn durchrasen, will, Raum- und Zeitgefühl verlierend, traumlos und schwindelnd dem Leben entgleiten. Und dieses ungestüme Verlangen nach Sinnlichkeit erfüllt der Walzer, der ein Revolutionskind ist. Nach den napoleonischen Kriegen erwacht der Lebenshunger, Europa tanzt über frischen Gräbern. Und der Walzer dringt nicht ein, er „erobert“ nicht die Salons, wie wir sagten: er wird als Befreier von einem lechzenden, geistig-sinnlichen Bedürfnis geholt, und lange haftet ihm, wie einst der frommen Sarabande, der Ruf des Unanständigen, des Ausgelassenen, des nicht Salonfähigen an. Der Walzer ist der tödliche Keim, der dem letzten Rest alter, gesitteter Rundtänze, dem Vergnügen der feudalen Gesellschaft, dem Menuett, den Garaus macht. Neue Ideen — neue Tänze!

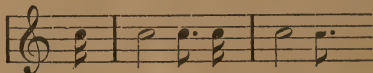
„Der Deutsche Tanz oder der Walzer, von den Alten Schleifer, jetzt auch Ländler genannt, teilt sich in den engen und den weiten. Der enge Schleifer, ein sehr scandalöser und dem deutschen Ernst zur Schande gereichender Tanz, hat immer zweyviertel Tact; der weite Schleifer, ein stürmender, in weiten Kreisen sich herumwälzender Tanz, welcher Solo oder Tutti allein oder gesellschaftlich getanzt werden kann, wird in dreyachtel oder dreyviertel gesetzt, mit oder ohne Trios . . . die Bewegung darf nie zu rasend, auch nie zu langsam seyn. Im ersten Fall wirbelt er das Hirn durcheinander; im zweiten artet er von der Natur ab . . .“

Diese Ästhetik des Skandaltanzes gibt Chr. Fried. Dan. Schubart in seinen Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1806, zur Kaiser-Franz-Zeit, da der Walzer, bei dem die Paare einander wie Walzen weiterdrehten, noch unter Protest, aber als genußvolle, beliebte Neuerung bereits in lebhafter Übung stand.

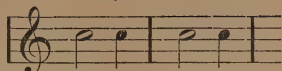
Es bildeten sich vom Walzer (nach Robert Lach) verschiedene Typen aus: der ältere (langsame) Walzer mit drei gleichen Vierteln



und der Wiener Walzer, der Geschwind- oder Schleifwalzer mit dem Rhythmus



oder (als sogenannter Zweitritt):



In dieser letzten Form beherrschte der Sieger die biedermeierischen Salons. Eine Halbe und ein Viertel bilden den rhythmischen Typ des echten Wiener Walzers, und es sind die Strauße, die ihn in Urform wie in Mischformen zu allen Möglichkeiten der Verfeinerung führen, seine Nervosität nervöser, seine orgiastische Natur orgiastischer anfachen. Bis daraus der edle Straußische Verzückungswalzer entsteht.

Die Walzerseele bleibt volkhaft; aber die Gebärden werden immer sensibler und aristokratischer. Endlich schlägt auch seine Stunde. Wie alles Gewordene erliegt der Walzer dem Gesetz des Lebens. Der Skandaltanz von einst, der die Geometrie der alten Gesellschaft sprengte, die Anmut des Menuetts ums Leben brachte, wird ein abgeklärter Greis. Unmoderne Paare, die ihre Rückständigkeit betonen wollen, tanzen ihn noch bei der Silberhochzeit, wie damals, als der Großvater die Großmutter nahm . . . Die Jugend sagt ihm Müdigkeit, eingerostete Nerven, Nicht-mit-der-Zeit-gehen und dergleichen Senilitäten nach.

Ganz ähnlich verläuft ja die kurze Lebensgeschichte der Polka, die um 1830 von einem böhmischen Landmädchen (Anna Slezak in Elbeteinitz) erfunden wird, von Wien nach Paris kommt, wo sie um 1840 schon große Mode ist („il faut bien polker“, behauptet Paul de Kock). Wird 1845 in Kalkutta beim Geburtstag der Königin Viktoria getanzt und kurz darauf am Hof der berühmten Königin Pomare in Otaheiti. Worauf sie ihre Abarten entwickelte, die Française, die Mazurka, etwa zwei Generationen entzückte — wie schwärmen alte Wiener und Wienerinnen von den Mazurken des Josef, den Schnellpolkas des Johann Strauß! — bis sie heute als überholt gilt und ihrem Grab zuwankt.

Im ewigen Kreislauf der Dinge verlangt die letzte Tanzkultur nach einer Unterkultur, nach Abrüstung des Walzers, Auffrischung durch heißere Geblüte, nach dem Geruch der Nigger- und Bockstänze, nach neuen Narkosen — und über das Altwalzertum triumphieren Foxtrott, Shimmy und Jazz.

Wie lange? Omnia caduca sunt.

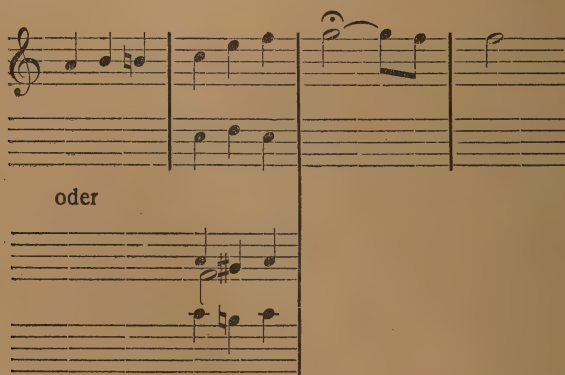
## EVOLUTIONEN II

Tänzer und Laien, die vom Walzerkomponieren hören, haben eine Vorstellung von Aus-dem-Ärmel-Schütteln und Aufs-Papier-Werfen, wenn sie überhaupt eine haben. Wie man ja Musizieren, Dichten, Rübenschaben und Tarockspielen für gleich behagliche, „von selbst gehende“ Sachen hält . . .

Aber Walzer, die Dauer und Physiognomie besitzen, sind Geschöpfe, deren Vater schwitzte wie der Lied- und Sonatenkomponist, schwitzte er vielleicht nur auf lebenswürdigere Art. Jedenfalls muß er soviel Arbeit auf die Formung des Einfalls verwenden, daß die letzten Arbeitsspuren durch Arbeit getilgt werden und alles den Eindruck des Vonselbstgegangenen macht. „Kunst kommt vom Nichtkönnen, nicht vom Können,“ sagt einmal eine Wiener Possenfigur, „denn, wenn man die Kunst einmal kann, dann ist's ja keine Kunst mehr . . .“

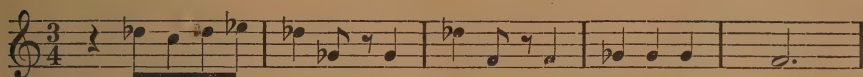
Johann Strauß war wesentlich Einfallskünstler; aber mit dem Einfall allein hätte er der schönste Dilettant aus Gottes Hand bleiben können. Er besaß die Leichtigkeit des Ariosto, diejenige, an der die Gewissenhaftigkeit unablässig hämmert.

Die Skizze zum Naturwalzer, die man im Museum der Stadt Wien sehen kann, verrät die schweren Überlegungen, die ihn der leichte Einfall kostete: zwischen zwei möglichen Schlüssen steht ein besorgtes „Oder“:

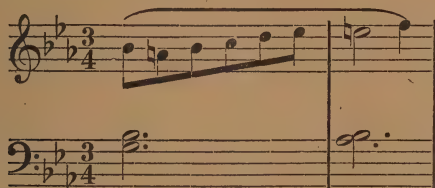


Als er seine ersten Walzer schrieb, war Wien noch die mauerumschlossene Basteienstadt. Auf den Glacis fingen Wiesen an, vor

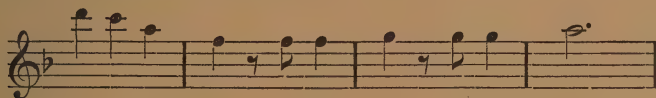
den Toren lag das Land. Die Gesellschaft, die ihre Herbste in Ischl verbrachte, wohin sie dem Hof automatisch nachzog, die Tugend und Anmut nur im biedern Hochgebirge vermutete, besaß in Alexander Baumann einen Wiener Rousseau, der in den Salons seine Gstanzeln mit Zitherbegleitung den entzückten Damen zum besten gab. Eine Seitenerscheinung bildeten viele der ersten Straußwalzer, durch welche die Landluft streicht, mitunter Schubertluft, wie die Berglieder (Werk 18), die Panaceaklänge (Werk 116), Abkömmlinge der Linzer Schiffsmusik:



Man hört auch, daß in dieser Stadt Mozart zu Haus war, sein Unschuldston, sein Anmutsvorhalt klingt manchmal in die Walzer ein, wie in die Windsorklänge, Werk 104:



Themen wie die „Zeitgeister“, Werk 25, sind die treuen Abbilder der Vormärz-Gesellschaft, der sie dienten, des goldnen Wien, das eigentlich nur aus der Innern Stadt bestand, „wo sich alles zusammendrängte wie auf einem Theater, und aus dessen Prunkfenstern der Leichtsinn schaute . . .“



Jeder junge Komponist beginnt bei seinem Lieblingskomponisten, und wie man bei Brahms die Größe seines Beethovenerlebnisses, so erkennt man beim jungen Strauß, im Nachahmen und Leugnen, die tiefe Spur, die die Größe des Vaters in ihm zurückließ. Wenn er oft gegen ihn ankämpft, sich emporschnellt und es justament anders versucht, so gehorcht er gleichwohl dem Gesetz des Vaters, der,

seine Umwelt überwachsend, einige starke Vor- und Mitläufer plötzlich bei Apollo und dem Publikum unbeliebt machte.

Sieht man die altstraußischen Walzer heute in der Gesamtausgabe (von Breitkopf & Härtel) durch, so wird man zunächst enttäuscht. Wo ist der Biedermeierteufel? Wo die Lockung, die Beterung? Wo die „vollblütige Ader der Leidenschaftlichkeit“, von der Saphir einst schwärmte?

Nichts von alledem. Die Harmonik dieser Walzer scheint uns mager und ärmlich, und dies rührt von der mageren, ärmlichen Melodik her, denn immer ist es das Linienschöne, das die Harmonie, aber auch — den Tänzer beseelt: die Melodie verleiht der Tanzmusik die Flügel, und schon der alte Noverre mahnt (in seinen Briefen über die Tanzkunst, Wien 1767) die Ballett-Komponisten: mit ihrer Musik „die armseligen Taktarten und Modulationen zu verlassen, in welchen bisher die Tanzmelodien gesetzt worden. Trockene und maschinenmäßig zusammengesetzte Töne können dem Tänzer unmöglich zu Hilfe kommen . . .“

Die älteren Straußwalzer tragen einen Zug von herrischer Kürze und lassen das Bild eines Mannes zurück, dem man den Haustyrannen wohl zutraut. Und man begreift — auch von der Seite Strauß gesehen — die schon gestreifte richtige Empfindung der Wiener: „Beim Lanner heißt's: ich bitt' euch, geht's tanzen! — beim Strauß: Ihr müßt tanzen, ich will's!“

Erst die Loreley-Rheinklänge mit ihrem sirenenhaften Es-dur, der Charmantwalzer, die Donaulieder enthüllen lebenswürdigere Seiten, und dieser singende, verführende Strauß, dessen Nervenbewegung in einer melodischen Vibration austönte, wurde das nächste Vorbild des Sohns. Viele Walzer von Altstrauß hintereinander verträgt man ebensowenig wie von Lanner, obwohl er zweifellos der romantischere und stärkere Geist, auch in Scherz und Grazie, ist. Als vor dem Krieg im Wiener Raimund-Theater eine der üblichen Belebungsoperetten „Die tolle Theres“, mit Musik von Altstrauß aufgeführt wurde, zeigte sich, daß die erfolgreichsten Stücke (Fiaker 809 und Das erste Rendezvous) nicht von Strauß, sondern vom Bearbeiter Roemisch stammten.

Und doch war Strauß eine Höhe, ein erster Gipfel, der mit Stolz auf die Bierfiedler in den Wirtshäusern blicken durfte, auf den ver-

trunkenen Pamer und den ordinären Drahanek, auf Leute wie den Mayer-Zwickerl, der den „Kss-kss-Walzer“, auf den Herrn L'Abbé Gelinek, der „Mollwalzer“, den Herrn Kanne, der für den Sperl sechs „Zauberschminkwalzer“ lieferte. Von Gruber, Hubovsky, Horzalka, von den Rohen und Schmalzigen, von den zahllosen Liebhabern, deren Beteuerungen, Schwüre, Kniefälle und Heiratsanträge Walzerform annahmen, gar nicht zu reden. Es gibt eben Musiker, die sich auf dem Linzer Niveau wohl fühlen und ihre Niederung für Höhe halten.

Man darf Altstrauß nicht aus der Optik seines Sohnes betrachten. Um seine Persönlichkeit, sein Reformwerk zu erleben, muß man ihn mit den Augen eines Menschen von 1800 oder 1812 ansehen. Ausgehend etwa von J. N. Hummels Walzern mit Trio, die für den Apollosaal geschrieben sind.

Jeder dieser alten Herren hat seine geregelte Lebensweise, seine genau bemessene Taktzahl, die ehrenhafte Nacktheit der Harmonie, die ausgewogene Symmetrie der Perioden. 8 Takte Vordersatz, 8 Takte bis zum Halbschluß, Wiederholung des Vordersatzes, dazwischen zwei Verbindungstakte. Das Ganze engbrüstig, wohlzufrieden wie ein Menuett und von schwungloser Wichtigtuerei. Einmal, im Walzer „La Bataille“, deutet der verminderte Septakkord schweren Herzens das Völkermorden an, während über „La Victoire“ eine Ehrensonne in D-dur aufgeht, worauf ein Fugato „La joie“ die Freude schildert . . . Welch patriarchalische Walzerfreude ohne — Walzer!

Die Loreley-Rheinklänge sind dagegen Tanzdichtung, ein Walzerkreis von weitgespanntem Durchmesser. Der Walzer, ein Enkel der bäuerlichen Erde, in seiner Jugend der Oberländler, der Deutsche, dann der Languais genannt, verliert unter genialen Händen seine ungefüge Schwere, seine acht Takte schwellen auf 16 an, seine Steifheit wird elastisch, sein Seelenleben durch Erfahrung bereichert, er bereist mit Vater Strauß Europa, und selbst Paris beugt sich dem Kavalier, dessen Koketterie bajuvarischer Herkunft ist.

Es ist wahr, Schubert hätte jeden Straußwalzer, Strauß keinen Schubertwalzer schreiben können, und der alte Ambros hat Vater Strauß in seinen „Kulturhistorischen Bildern“ tüchtig gezaust. Dennoch spürt man Gelehrten-dünkel in dieser Abkanzlung und die Ohn-

macht, sich auf Musik der populären Ebene einzustellen, die deshalb noch nicht Schund, Verrat oder Unkunst sein muß. Auch ist der alte Strauß nicht aus Einfallsmangel auf anderer Gedanken gekommen, sondern hat in naiver Freude die hübschesten Melodien der erfolgreichsten Zeitopern seinen Zuhörern in Gartenkonzerten mitgeteilt, die sie mit naiver Freude anhörten und wiedererkannten. Im Cäcilienwalzer „mit dem berühmten Tremolo“ schwirren Themen der Kreutzersonate munter durch die Dreiviertel, wie Karl Wilde den Tancred und Lanner andere Rossinimotive verwalzerte. Und zuletzt hat er, was Ambros ganz entgeht, an der Walzerform herumgeneuert und kräftige Belebungsversuche gemacht.

Seine Introduktionen sind anfänglich kurz wie die Hummelschen: beim Paganiniwalzer 4 Takte, beim Launenwalzer 6 Takte, beim Lustlagerwalzer 8, beim zweiten Kettenbrückenwalzer 10 Takte — also eigentlich nur ein erweiterter Auftakt. Erst später erlaubt er seiner Phantasie größere Breiten, 23 Takte im „Leben ein Tanz“, eine große Andante-Einleitung im Alexandrawalzer.

Die Einleitung, ursprünglich nur Zweckmusik, wollte gar nichts mitteilen, sondern nur „Habt acht!“ rufen und möglichst rasch die Dominant, d. i. den Doppelpunkt erreichen, hinter dem die eigentlichen Walzerdinge begannen. Nun wird das Zweckliche verkleidet, der Mantel poetischer Stimmung darüber geworfen, der Hörer ins Gespräch gezogen; und, umgekehrt, verkürzt der Vater wieder ältere Ausdehnungsformen, verringert zwölf Walzerpartien Hummels auf fünf, auf sechs — seine Zeit hat nicht mehr die Nervenlosigkeit von anno Tobak — er schiebt allerdings noch gerne Trios ein, die Überbleibsel patriarchalischer Formen — aber er kündigt schon in den Titeln aufrührerische Absichten an — „Mittel gegen den Schlaf“ — überall die vibrierende Unruhe und Unzufriedenheit eines erfinderrischen Mannes, der Grenzen erreichen will, die ein Naturmusiker ohne theoretische Bildung überhaupt erreichen konnte.

Sein Pracht- und Unsterblichkeitsstück bleiben die Loreley-Rheinklänge, und davon sind, dem Wesen nach, wie wir sagten, Johann und sein Bruder Josef ausgegangen. Einem guten, weichen, gnadenvollen Augenblick entsprungen, sammeln die Loreley-Rheinklänge das romantische Erlebnis im Walzertakt. Vorausnehmend beschwört die Einleitung das märchenhafte Motiv, wie es Johann später im

Donauwalzer tun wird. Erst die Partie Nr. 1 bringt die volle Gestalt in ungewöhnlicher Ausdehnung, bestrickend durch das Zögern und Verlocken der Melodie. Die Coda kennt die romantischen Terzenrücke Meyerbeers: das Halbmotiv steht in Es, die Antwort in H — eine sinnvolle Verwirrung der Sinne — die Coda wiederholt als Rückschau den Loreleyzauber in schmerzlicher Süße — ein letzter Blick — worauf der Walzer, pp, in eine geradezu mystische Stimmung absinkt: das holde Trugbild läßt eine Sehnsucht zurück, die sich zu wildem, wundem Begehren steigert. Vater Strauß, der Tondichter.

Das war vielleicht Selbstporträt, jedenfalls ein Ausnahme-, ein Grenzfall. Als Strauß seufzte, wie schwer es ihm falle, „in acht oder zwölf Tacten“ Neues zu sagen, besaß er unbewußt seinen Grundmangel, die kurze melodische Welle: acht, zwölf, mitunter sechzehn Takte. Hier lag Beschränkung, die nicht die des Meisters war und die nur der Spätere, aus Zeitfernen prüfend, kritisch empfinden konnte.

Hier beginnt nun das Problem des Sohns: mit diesem Geist, der alle Möglichkeiten erschöpfte, hat er zu ringen, über diesen Toten, der, ach, so lebendig war, mußte er hinaus, wollte er vor sich selbst bestehen; als Erbe, nicht als Nachtreter gelten, zumal in dem so scharfhörigen, kritisch empfindlichen Wien.

Wie jeder Junge versucht Strauß, ihm durch Kühnheiten zu entkommen, sich seinen Fesseln durch Blüffungen zu entreißen. Er erspäht eine Lücke, entdeckt eine Schwäche: die väterliche Harmonik ist mager: wir, die wir Liszt verstehen, können das besser. Die „Gunstwerber“ werden wie in Auflehnung geschrieben: ein wildes Umsichhauen mit den Tonarten der Nummern, der A-dur-Walzer wird in der Coda nach As geschleudert, verminderte Septakkorde blicken drohend in die Welt, das Finale nimmt das Einleitungsmotiv wieder auf. In den Lindwalzern steht eine Coda mit pp-Schluß, eine Einleitung mit Mediantensprüngen; doch dies alles haben schon die Loreley-Rheinklänge gewagt, und es scheint, seine schönsten Walzer sind die seines Vaters . . .

In diese Gruppe der Versuchswalzer gehören die „Erndte-Tänze“, Werk 45, die „Freiheitslieder“, die „Walacheiklänge“, Werk 50, wo ein g-moll-Teil mit neapolitanischer Sext allen Mollschmerz unglück-

licher Liebe entsendet, die Vorahnung des langsamen Leharwalzers. Die Überfülle des Einfalls verführt oft zum Hineinstopfen von Themen, und Unentwickeltes führt zu bösen Klitterungen. Die allzuflüchtige Bekanntschaft mit der Schulbank veranlaßt leichtfertige Stimmführungen, Baß-Septen, die in den Grundton springen, verdoppelte Leitetöne, die der alte Drechsler einfach durchgestrichen hätte.

Aber in den ersten zwanzig Jahren seines Wirkens, vom 19. bis zum 39. Jahr, schreibt Johann Strauß über dreihundert Tanzwerke: an dem einen sich zum andern rüstend, an den eignen Werken den eignen Lehrmeister findend. Auf jeden Monat entfällt mehr als ein Werk, von Bearbeitungen für die Kapelle ganz abgesehen. Und Fleiß, Fleiß, Fleiß wird Kennzeichen gerade des leichtschaffenden Genies, des Künstlers, den die Einfälle verfolgen. Unter seinen 479 Werken befinden sich rund 145 Walzer, rechnet man jeden zu fünf Partien, so bedeutet es zusammen 1450 Walzereinfälle, da jede Partie in zwei Teile zerfällt: eine arithmetisch feststellbare Fruchtbarkeit, wobei die starken Einfälle überwiegen.

Strauß wird von einem Gedanken beunruhigt: den Walzer zu entfesseln. In seinem Kopf tanzt eine neue Form, während er noch die alte schreibt, ein Typ von nervöserer Zeichnung, kecker und verbuhlter, dessen Verführung verführerischer wäre — aber wo lag der neue Typ? Im Rhythmus, in der Harmonik, der Melodik, der Instrumentation, in allem zugleich, wo?

Strauß beschäftigte sich damit keinen Augenblick spekulativ; aber er wird davon bei jedem neuen Tanzstück befaßt. Genée erzählt, wie eifrig er die Zahl der Taktgruppen auswog, und die Walzer selbst spiegeln den Arbeiter Strauß wieder, der die rhythmischen Gegenbilder aneinanderrückt und vor allem die Schlüsse bildet, die schweren Schlüsse, von denen das Schicksal des Walzers abhängt. Den Schluß des Trüffelpouplets aus dem „Spitzentuch“ hat er zwölfmal neu geschrieben, bevor die Sache „saß“. Was man dem leichtsinnig hintippenden Couplet natürlich nicht ansieht: es komponierte sich „von selbst“.

So wird Strauß ein Fanatiker des musikalischen Versuchs wie Artur Sullivan, der Mikadokomponist. Aber er fühlt, mit alledem kam er nicht weiter. Mit alledem nicht über den Vater hinaus. Die

schönsten Mediantensprünge waren den Tänzerinnen beim Dommayer gleichgültig. Und ob die Instrumentation nun Meyerbeerisch war wie beim Alten, oder Lisztisch wie beim Sohn — wenn sie nur stark genug schallte und mehrere Säle durchdrang! Man kann die Teile des Walzers verringern, auf vier, auf drei herabsetzen, das Trio streichen, man kann die Coda straffer halten, man kann so viel — — man kann gar nichts als arbeiten und es abwarten!

1864 wird der neue Walzertyp erreicht: im Kron- und Prachtwalzer von der schönen blauen Donau steht er fertig da. Strauß war fast vierzig, im Alter, das das Schrifttum für einen reifen Roman vorschreibt. Die Energien von zwanzig Arbeitsjahren sind in einem Stück gesammelt.

Und wie immer bei überraschenden Lösungen lag das Ergebnis sozusagen auf der Hand: die Neugestalt des Walzers war eine Neugestaltung der Melodie, eine Erweiterung ihrer Taktzahl. Eine Verlängerung, die nervösere Linien, verfeinerte Profilierung, Bindung von Gegensätzen im linearen Gesamtumriß zur Folge hatte.

So sehr Ahnenerverehrung seine Lippen bewegte — Klugheit und musikalischer Blick verrieten ihm immer deutlicher die Achillesferse des Vaters, die melodische Kürze und Härte, ja das Überwiegen der naturhaften, der primitiven, sozusagen der negerhaften Erregungskräfte des Tanzes: des Rhythmus.

Da der Rhythmus in der Baßunterwelt starr und unveränderbar forthämmert, mußte die Melodie es sein, die in unerschöpflichen Varianten den dionysischen Reigen der Töne entfesselte, in immer neuen Kurven den Hörer umringelnd und ins Rauschhafte treibend.

Also Platz der Melodie! Die berühmten Dreiviertel sind beim kultivierten Walzer nur das Sekundäre. Die Tänzer warten bei den vorbereitenden Hmtata-Takten, kein Paar vermöchte auf bloßes Hmtata zu tanzen. Erst der melodische Antrieb setzt sie in Schwung, und je reizvoller die melodische Erregung, die sich auf einfache tonale Polaritäten stützt (Tonica, Dominant), desto siegreicher der Walzer.

Das war eine Entdeckung, die dem Ei des Kolumbus glich. Sie bot dem Unerschöpflichen Gelegenheit, seine Unerschöpflichkeit in ewig neuen Formen zu verwirklichen. Ja, sein Genius konnte sich nur dieses Walzertyps bedienen, weil er einen größeren melodischen

Vorrat als der Vater absetzen mußte, und weil seine Nervenbewegung in längeren melodischen Wellen auszitterte als die des Vaters.

Je älter Strauß wurde, desto stärker bändigt er instinkthaft alle musikalischen Nebenkräfte zugunsten der linearen Hauptkraft. Strauß wird nur noch Kantilene, vierzig Takte lange Kantilene, die imstande ist, über dem Einerlei dreier Akkorde zu schweben und zu fesseln wie ein Vogel auf seiner Bahn. Der Harmonie wird Modulieren und Farbenspielen, alles Extraturliche untersagt, sie hat sich auf jene drei Grundakkorde zu beschränken, womit Strauß, der immer Tanzkomponist war, zurückbog zu den Anfängen der Wiener Tanzmusik, zu seinem Barockvorfahr Joh. Heinrich Schmelzer und zu den Tanzkomponisten des Rokoko, die Rob. Lach herausgegeben hat. Wenn er sich einmal modulatorisch ausschwelgt, dann zum Scherz, im pikanten Übermut, um den unromantischen Eduard Hanslick zu bluffen, dem er das Werk 292 „Aus den Bergen“ widmet.

Seine Linienbildung verträgt schon, wenn's darauf ankommt, modernes Kolorit (Waldmeister), aber sie flüchtet nicht aus Armut dahin: ein Reichtum, der ihn unter die Erlesenen und Ausgesuchten stellt, die die Bindung von Linien- und Farbenschönem in der letzten Musik verwirklichten, wenigstens auf ihrem Gebiet.

Aus seinen Meisterwalzern kann man nicht Teile entfernen, man kann darin nicht Teile vertauschen: alles verklammert sich baulich zum tanzenden Gedicht.

Der Titel „Demolirerpolka“ (1862) spricht von einem neuen Ereignis der Ortsgeschichte: die Basteien, die Mauern und Tore fielen (1858), aus der mittelalterlichen Stadt sollte ein zweites, schlankes Paris werden; das Haus Österreich eine neue Welle von Glanz entsenden; die schönen Alleen, die aus dem romantischen Gewinkel der innern Stadt den Vorstädten zuliefen — wie liebte Beethoven diesen Blick ins Unbegrenzte — wurden umgelegt, die Stadtgräben zugeschüttet, die roten Wälle geschliffen und die Ringstraße mit donnernden, unwienerischen Prachtgebäuden darübergepflastert. Der Vormärz und seine Gebundenheiten waren äußerlich vorbei.

Mit dem neuen Wien entstand eine neue Gesellschaft, oder vielmehr die neue Gesellschaft brauchte eine neue Stadt: Leute, die man nie gesehen hatte, Arme von gestern, Nabobs von heute, bauten Zinshäuser und Paläste, wo früher die Ziegen weideten. Der

Feudaladel, „der bis dahin seinen Reichtum in den Mauern der Residenz glanzvoll ausbreitete, war verscheucht, die Großgrundbesitzer mußten sich, schon wegen Aufhebung der Robot auf ihre Güter zurückziehen und an Stelle des immobilien trat das mobile Kapital“, erzählt Friedrich Uhl. Mit der liberalen Gesellschaft, die in die Lücken der alten trat und ihre Ringstraßenhäuser von Künstlern schmücken ließ, war auch der neue Walzer da, ein andres, beweglicheres Gesellschaftsbild: die „Morgenblätter“ (1864), die „Bürgerweisen“ (1866) und „Neu-Wien“ (1870). Im gleichen Jahr wird „Freut euch des Lebens!“ aufgeführt, geschrieben zum Eröffnungsball der Gesellschaft der Musikfreunde, die ihre Musikgenüsse in einem pompejanisch roten Tempel mit goldschimmerndem Saal luxuriös unterbrachten. Dazwischen steht das unsterbliche Glanzwerk „An der schönen blauen Donau“, das der Freude des Bürgertums am neugebauten, neuentdeckten Wien künstlerische Form verlieh.

Mit seiner Vaterstadt hatte Strauß sich selbst erweitert, die „inneren Basteien“ demoliert und sich künstlerisch entriegelt. Den neuen Wiener Prachtbauten entsprechen seine neuen zierlichen Tonpaläste.

Der Kampf zwischen Vater und Sohn endete mit einem Erfolg der Musik: unter Johannis Händen entstand der grundsätzlich endlose Walzer, die Triumphmelodie, die sich verewigen will, „denn alle Lust will Ewigkeit“ — das Tanzstück, das abgelöst vom Tanzsaal ein Tonstück eigner Art bleibt. Johann Strauß schob die Auszeichnungen, die ihm bei der Feier seines fünfzigjährigen Wirkens zuteil wurden, auf seine Vorgänger, seinen Vater und Lanner zurück. „Sie haben mir angedeutet, auf welche Weise ein Fortschritt möglich ist. . . . Meine Verdienste sind schwache Versuche, die Form zu erweitern, die ich von meinem Vater erhalten habe . . .“

Der Bescheidenste aller Künstler nahm den Lorbeer von der Stirn und bekränzte damit huldigend seinen Gegner.

## DIE WALZERGEIGE

„Ein großer Geiger ist ein großer Mann: er kann Stürme von Leidenschaften erregen und beylegen. Der komische und der tragische Styl liegt in seinem Gebiete.“

Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. 1806.

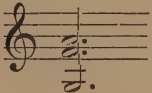
Und alles dies ging von der Geige aus. Schon die Haltung des Geigers hat Sehnsüchtiges und Erotisches. Er umschlingt den kleinen Leib, drückt ihn an seine Wange, erwärmt ihn mit seinem Blut, so daß es einzuströmen und zurückzuströmen scheint. In seinem Arm, der sich der Unendlichkeit zustreckt, macht das Instrument seine Seelenbewegungen mit wie ein erwecktes Weib, und wenn man vom Schluchzen, von den Tränen der Geige spricht, so denkt man an eine gequälte und doch glückliche Frau, an ein exotisches Tier mit seltsamer Stimme.

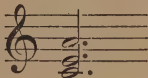
Ole Bull und Paganini hatten es leichter mit der diabolischen Betörung der Zuhörer als Franz Liszt am starren Mechanismus des Klaviers. Die Flöter, Klarinetten, Cellisten sehen fast grotesk aus neben dem im Gefühl wiegenden, mit seinem Instrument zusammenwachsenden Geiger, der die leisesten Akzente des Seelenlebens, die Affekte des Augenblicks den Saiten einpressen kann, dessen Bogen bald eine milde, zärtliche, bald harte, aufregende, peitschende Hand ist.

Das Straußische Orchester diente zur Unterbauung der melodieführenden Primgeige, die triumphierend in der Höhe kreist, ohne daß ein Violinkonzert mit hervortretendem Solo daraus entstände. So nähert es sich dem Typ des Klassischen, auf die Streicher gestellten Orchesters und ist doch anders geartet: Sekundgeige und Bratsche haben kaum andre Aufgaben als den Begleitrhythmus, und Baßmelodien sind selten. Dagegen tritt an die Seite der Geige gern die Harfe, die die Melodiespitzen aufleuchten macht oder, wie im Donauwalzer, die Erweckung des Hauptteils anzeigt. Aber Anführerin bleibt die Primgeige. Sie gibt dem Ganzen etwas Improvisatorisches, und der Dirigent, der bald ad libitum mit dem Bogen leitet, bald besondere Stellen mitspielt, ist ein Zigeuner in Frack und weißer

Krawatte. Das Abenteuerliche, das morgenländisch Steppenhafte, das melancholisch Wilde ist der Geige immer geblieben, ihr Gesang verlangt eigentlich den dunkelnden Abend oder die Nacht, die Zeit der Liebe. Kein Blasorchester vermag dithyrambisch zu wirken — die Pastorale und der Freischütz haben die Bauernorchester verhöhnt — zur Tanzlust gehört die gesangliche Geschmeidigkeit der Violine, deren Linien erregen wie die des Frauenleibs im Halblight durchscheinender Ballkleider.

Etwas Fremdes umwitterte immer die Natur der Geige. Und doch wurde ihre Konstruktion bestimmend für die besondere Harmonik des Wiener Walzers, wie ihn Strauß ausbildete. Ihre leeren Saiten verlockten die linke Hand zu ebenso kecken Akkord- wie

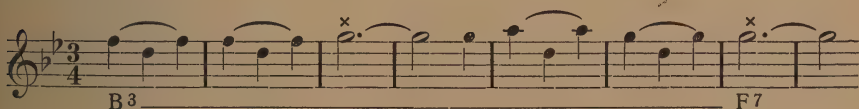
Melodiebildungen. Wie leicht läßt sich  anstreichen, wie

leicht darauf als Lösung 

Natürlich, daß dann die große Sext (a) die Quint im Dreiklang verdrängte und die große Non im Septakkord die Oktav. So verführte die Natur der Geige zum besonderen Wiener Ton, zu den sog. „schiaberischen“ Reizen des wienerischen Genres: c. e. a. ist kein Moll-, sondern ist Durakkord, und jeder Leiteton kann Grund-

ton werden, es liegt im Griff: 

Der süße Reiz des „Freut-euch-des-Lebens“-Walzer liegt in dieser geigerischen Sext und Non, die Melodie wird geradezu versextet und vernont, und dies ergibt die trunkenwiegende Grazie des Stücks:



Johann Strauß hat einmal für Ludwig Eisenberg als Widmung sechs Walzerthemen untereinander geschrieben: so verschieden die Linien, so leicht sind sie alle auf der Geige. Irgendeine bequeme

Lage wird ausgenützt, wie die Rutscher und Sprünge, der Stakkato- und Legatobogen ausgenützt wird. Und die rhythmische Bildung



wurde Grundrhythmus des Wiener Walzers, weil sie sich auf einem Bogenstrich als natürliche Gebärde des Spielers unterbringen ließ.

Johann Strauß liebte in späterer Zeit, Gedanken, die ihm zuflogen, auf einem großen Harmonium leise tippend zu probieren. Er war in jüngeren Jahren ein guter Klavierspieler; aber als Komponist hatte er immer den Geigenton im Ohr, und einen Klavierwalzer (wie die Frühlingsstimmen) hat er selten geschrieben. Seine Vorstellungen blieben geigerische. Und so zeigt ihn auch sein Denkmal im Wiener Stadtpark: die Gestalt mit der eingebognen Hüfte durchzornen von einer einzigen Bewegungswelle, die über Hals und Kinn in das Instrument läuft und weiter in die Frauenkörper, die ihn umschwingen: der Geigenverführer an der Arbeit.

## WALZERKRITIK

Schnell altert die Musik. Ja, es ist ihre Tragik, daß sie, die in ihren neuen Erscheinungen tiefer verletzt und erbittert, sich schneller abnützt als jede andre Kunst. Mozarts großes Tuba mirum sonans, das zerknirschte Kyrie in Bruckners f-moll-Messe klingen uns schon ungefährlich. Schauer wandelt sich in Anmut und die Anmut von heute in die Leere von morgen.

Die Altwalzer von Strauß, etwa bis zu den „Morgenblättern“, haben den Duft gilbender Liebesbriefe, ihr Ländler- und Lavendelklang verlangt von uns geschichtliche Einstellung; und einmal waren sie junge, rebellische Klänge, denen die Kritik nur unsicher und zögernd folgte.

Zwölf Jahre nach dem Tod des alten Strauß kommt A. W. Ambros (in den Kulturhistorischen Bildern, 1861) noch nicht von ihm los und sieht den Sohn lediglich aus der Optik des Vaters:

„Mit Strauß selbst starb ein guter Teil der elektrisierenden Kraft seiner Tänze. Der schwächliche, blasse Mann mit den negerartigen

Gesichtszügen war der eigentlich belebende Geist seines wohlgeübten Orchesters; wie er mit seiner Geige bald in Glanzstellen siegreich aus den Tonmassen hervortrat, bald mit dem Bogen wie mit einem Feldherrnstab gebietende Winke gab, sah man, wie ihm seine eigenen Melodien in allen Gliedern zuckten. Sein Grimassieren war nicht Affektation, er konnte eben nicht anders. Er hat . . . die klassische Zeit der Tanzmusik, wie er sie fast persönlich repräsentierte, auch persönlich beschlossen . . . Die Welt fuhr indessen fort zu tanzen und verlangte Neues. Johann Strauß der Jüngere trat an seines Vaters Stelle, man pflegt zu sagen: *heroum filii nequam*. Hier trifft es nicht ein, der jüngere Strauß hat etwas von dem Talent seines Vaters und manches hübsche Tonstück geschrieben. Es ist ungefähr das Verhältnis zwischen Giotto und Giotto, zwischen Palma vecchio und Palma giovane, zwischen Canale und Canaletto. Das Vorbild steht höher, aber das Nachbild darf sich sehen lassen . . .“

Auch die musikalische Aufsichtsbehörde ist mit dem „Nachbild“ nicht zufrieden. Eduard Hanslick runzelt die Brauen — Lisztsche Akkorde, schwere Instrumentation — und als er in den „Schallwellen“ eine Posaune hört, die die Kontrabässe verstärkt, murmelt er das Wort: „Walzer-Requiem“. Er klagt damit öffentlich sein Leid: auch mit dem Walzer geht's abwärts, überall die verruchte unendliche Melodie, kein Winkel ohne Wagner! Offenbach gefiel ihm; Auber, Boieldieu, die Wagnerreinen gefielen ihm; aber, um Offenbach zu ärgern, spielte er in dessen Pariser Wohnung mit Vorliebe Strauss'sche Walzer . . . Er hat später über Strauß'sche Operetten nicht die holdesten Kritiken geschrieben: aber daß er über sie schrieb, Hanslick, der kritische Mund der Neuen Freien Presse und damit der Wiener Gesellschaft, gab ihnen Ehren und Erhöhung. Und dann hat er Johann Strauß ein schönes, empfundenes Wort nachgesagt, das ihm allerdings der Donauwalzer nicht schwer machte: „Diese wundersamen Klänge haben die Bedeutung eines Zitats, eines Schlagwortes für alles, was es Schönes, Liebes, Lustiges in Wien gibt, sie sind dem Österreicher nicht bloß schöne Walzer wie andre, sondern ein patriotisches Volkslied ohne Worte.“

Wie gewöhnlich waren die Fremden die ersten Propheten, und gerade die Neudeutschen besaßen die seelische Gelenkigkeit für den neuen Strauß. Peter Cornelius entzückt sich im gleichen Jahr (1861)

an den „Thermen“ und „Accelerationen“, die er mit Karl Tausig im Dianabadsaal hört.

Und wie sein geistiger Bruder, so Richard Wagner selbst. Fast dreißig Jahre sind vergangen, seit er, ein blutjunger Mensch, in erster heißer Empfängnis Zampa und Strauß in den Sträubelsälen hörte. Und da er nun (1863) das Wiener Hofoperntheater studiert und einem unfruchtbaren Betrieb zornige Reformen vorschlägt, erinnert er sich jener originellsten und liebenswürdigsten Erscheinungen der Wiener Kunst: der Raimundschen Zauberdramen und der Straußischen Walzer. Das waren nicht Artifizielle und Industrielle der Musik, waren Ungelernte: Minnesänger und Apostel.

Und er kann sich nicht versagen, er wiederholt am Schluß seiner Studie über das Operntheater sein Erlebnis, angewendet auf den Sohn, in den berühmt gewordenen Worten: „Ein einziger Straußischer Walzer überragt, was Anmut, Feinheit und wirklich musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabrikprodukte wie der Stefansturm die bedenklich hohlen Säulen der Pariser Boulevards!“

## DELIRIEN

„Heute Montag, den 9. September 1850 findet auf Veranstaltung des  
J o h a n n S t r a u s s  
i m U n i v e r s u m

großes Spektakelfest mit Ball und großer teilweise beweglicher Illumination unter dem Titel „Der Kirchtag in den vier Elementen“ statt.

Hierbei besonders bemerkenswerth:

Die Luftreise zu Pferd à la Paris.

Der Luftschiffer ein Jokey, der Ballon eigens hierzu neu verfertigt.

..... Wasser- und Land-Feuerwerk .....

Ferners werden bei diesem Feste 3 Musik-Chöre: 1. der Unterzeichnete mit der Kapelle seines Vaters, wailand k. k. Hofball-Musik-Directors Johann Strauss, 2. die neuangekommene erste ungarische National-Musik-Gesellschaft unter der Leitung des Herrn Sarkozy Ferencz mitwirken. 3. Musikkapelle des löbl. k. k. 2. Feld-Artillerie-Regiments, unter persönlicher Leitung ihres Herrn Kapellmeisters Seb. Reinisch.

„Josef und seine Brüder.“



Josef mit dem Tadelhosen  
Dirigiert das Ensemble;  
Sitzt er dem dirigens Vater,  
„Schwamm“ er ist „vor lauter Witz“.

Johann spielt nur mehr in Russland,  
Wem hat seine kleine Tochter,  
Ehemal heisst der Wiener Johann  
Sich als „Strasse-Hausmutter“ vor.

Eduard ist der „Kaiser Ede“,  
Auf der Bühne wie auch,  
Dirigiert Völsperger,  
Herr er hat es sehr sehr gut!

Die drei Brüder Strauß  
Karikatur aus dem „Zeitgeist“, 1869

# Родина

№ 15.

ПЕТЕРБУРГ

ИЗДАТЕЛЬСТВО А. А. А. А. А.

12 Августа 1886 г.

КОРОЛЬ БАНКОСЪ, ЮЛЯНЪ, ШТЕПАЧЪ.

Репр. С. Н. Штепа. — Тамъ же.



Russische Karikatur 1886,  
als Johann Strauß nach 25jähriger Abwesen-  
heit Pawlowsk wieder besuchte

## Staatsrevisionsvorfall.



Sitten made von J. J. Strauß & Co. in Wien. Die Abbildung ist eine Kopie des Originals.

Karikatur aus dem Wiener „Kikeriki“:  
Das Wiener Abgeordnetenhaus, wo Johann Strauß  
die feindlichen Politiker (Taaffe, Herbst, Hohen-  
wart, Kopp und Greuter) miteinander versöhnt

Um 3 Uhr großer Ball, wobei der Unterzeichnete die Musik dirigiren, und nebst den beliebtesten Tanz-Compositionen seine jüngst komponirten „Johanniskäferln“ vorzutragen die Ehre haben wird. Herr Rabensteiner arrangirt die Tänze. Vor Beginn des Concertständchens um ein Viertel auf 7 Uhr findet die Luftreise zu Pferd des Jokey statt, zu welcher der Unterzeichnete eigens einen Marsch, betitelt:

### Luftreisemarsch

neu komponirt hat, und bei dieser Gelegenheit zur Aufführung bringen wird . . .

J. Strauss

\* \*  
\*

Das Pferd, welches heute die Luft-Fahrt im Universum mitmacht, ist keineswegs, wie das Fremdenblatt ganz ungerufen berichtet, aus Pappendeckel.

---

Das Strauß-Delirium beginnt in den Fünfzigerjahren. Wien rotiert um seinen „Jean“, und Jean muß es in Bewegung erhalten. Kein Sonntagnachmittag, den die gute Gesellschaft nicht im Volksgartenkonzert zubringt. Kein Eliteball ohne ihn. Kein Fremder, der nicht drei Dinge sah, das Kärntnertortheater, den Stefansturm, den Strauß. Über die steile Stiege zu Daums Elysium stürzen am Faschingssamstag neuntausend Personen hinab. Die ersten Karikaturen erscheinen, der „Punsch“ zeigt ihn mit Riesenkopf und Lockengewirr auf zwerghaftem Unterbau und dichtet dazu ein geistiges Porträt:

Meister der Töne,	Brautkränzbinder,	Nie überragter,
Faschingssirene,	Gramüberwinder,	Stets schwarz befrackter,
Freund der Camöne,	Rastlos tactierender,	Unbeschreiblich geplagter,
Füßebeschwinger,	Länder durchirrender,	Walzer herausschüttender,
Nächtedurchbringer,	Tanzfeinde kirrender,	Potpourris zusammen kittender,
Tänzeerfinder,	Ruhmübergossener,	Und alles Ceremoniell
Russenbezwinger,	Goldüberflossener,	sich verbittender

### W i e n e r C o m p o s i t e u r

Dabei hatte auch das Delirium seine vorgeschriebenen Gesetze. Eine Polonäse, gewöhnlich eine Chopinsche, bildete die Einleitung der großen „Elitebälle“ oder der wichtigen Vereinsbälle, wobei man

paarweise marschierte. Hierauf begann der eigentliche Tanz: Walzer, Française, Mazurka, Quadrillen, und zwar die dritte Quadrille vor der „Ruhe“ (d. h. dem ausgiebigen Souper), mit einem Kotillon. Nach der Ruhe wiederholte sich die Sache, beginnend mit der „Damenwahl“ (einem Walzer) und endigend in ungezählten Schneltpolkas, wozu bei „Bauernbällen“ noch der Landler und ein Polstertanz kam. Durch die Reihen aber schritt in hochgeschniegelter Eleganz der Tanzmeister, verzweifelt die Hände ringend, wenn die Figuren der Quadrille vom Ungeschick oder erotischer Verlorenheit mißachtet wurden, und dem älteren Geschlecht klingt noch sein halb verzweifelter, halb wehmütig bittender Ausruf vor jeder Quadrille im Ohr: „Eeein Vis-à-vis!“ Es gab ganze Tanzmeisterfamilien, die ganze Tänzergeschlechter ausbildeten und das Debacle des „Sechsschritts“, der in ein Chaos auslief, schauernd miterlebten. Die Honorare, die für die persönliche Mitwirkung der Kapelle Strauß bezahlt wurden, beliefen sich auf 300 Gulden, damals etwa 250 Mark.

1852 wird in den Sperlsälen ein musikalischer Wettbewerb veranstaltet. Die Besucher stimmen — glückliche Leute! — über den schönsten Walzer mit Zetteln ab, und Jean siegt mit den „Johanniskäferln“ über den berühmten Zigeuner Kalozdy, eine nervenerregende Angelegenheit.

Ein Knecht seines Namens, muß Strauß auf Reisen gehn. Die Popularität, mächtiger als seine Reisescheu, entführt ihn nach Hamburg, 1851 nach Prag, Dresden und Leipzig, wo er Prager, Dresdener und Leipziger Delirien verursacht. Dann geht's, worauf der Punsch anspielt, ans Russenbezwingen.

Von Breslau aus versucht er — ohne Pässe — nach Warschau zu kommen, wo gerade eine Dreikaiserzusammenkunft stattfand. Aber einige Stunden vor der Grenze wird er samt der Kapelle angehalten: Abrahamovicz, der Gouverneur, duldet kein Konzert. Die Leute müssen in Schweineställen nächtigen. Umsonst versucht Strauß diesen Pizarro umzustimmen: „Ich bin der Johann Strauß aus Wien!“ — „Das könnte jeder sagen! Marsch, hinaus!“ Der Gouverneur hält das Orchester für eine Räuberbande, die die Stadt verkleidet überfallen will, zittert um seine Stelle, will die ganze Gesellschaft in Ketten nach Sibirien schicken — da klopft es an die Tür: der Leiblakai der Zarin mit einem Handschreiben Ihrer Majestät — Johann

Strauß habe sich zu einem Konzert ungesäumt ins Schloß Laschenski zu begeben . . . Erstarrung. Dieser deus ex machina überzeugt. Der dramatische Konflikt löst sich in die Warschau durchzitternde Kunde: der Strauß aus Wien ist da! „Ja, wenn Sie Räuber gewesen wären — einer von uns wäre deportiert worden. Und da war mir lieber Sie als ich!“, atmete der Gouverneur auf . . .

Zurückgekehrt bringt Strauß die Stadt zum Aufsieden. In jenem Jahrzehnt werden einige nicht unerhebliche Kulturdinge entdeckt: der Ruhmkorffsche Induktionsapparat und die Akkumulatoren, der Augenspiegel und der Kehlkopfspiegel, der Dampfpflug und die Spektralanalyse; Owen untersucht fossile Tiere, Krönig und Klau-sius entwickeln die kinetische Gastheorie.

Aber Augenspiegel und kinetische Gastheorie ertrinken in den Wellen der Wiener Heiterkeit, worin der Wiener „nicht untergeht“. Es gibt acht Vergnügungslokale: Dianabad und Schwender, Neue Welt und Volksgarten, Blumen- und Sofiensäle, Viktoriahotel und Dommayer. Acht Himmel voller Geigen und Weiber. Und es gibt, was die übrige Welt nicht besitzt: das Komikertrifolium Carl, Scholz und Nestroy.

Die besondere Tanz- und Gaudéstimmung Altwiens, eine Blüte des Volkstemperaments, kann sich auf Herrn Walter von der Vogel-weide berufen:

„Uns wil schiere wol gelingen  
wir suln sin gemeit,  
tanzen, lachen unde singen  
âne dörperheit.“

Mehr als andern Volksstämmen eignet dem Wiener das Gemeit-(das ist Fröhlich-)sein — seine unbeschwerte Heiterkeit, „Drahrertum“ und „Feschität“ unterscheidet ihn von der „Dörperheit“ der Alpenländer — ein Temperament, das, wie wir sahen, landschaftlich bedingt ist, aber dem Wiener auch anregiert wurde. Ein Ton, auf welchen die Kanzelreden Abrahams a Santa Clara ebenso eingestellt sind wie die Märchen Raimunds und die Straußischen Tänze.

Im Wiener seiner Jugend lebte noch als fortwirkende Erinnerung der Hanswurst, dessen letzter Vertreter erst im Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts starb (der Komiker Gottsleben). Im Wiener seiner

Jugend lebte noch die Erinnerung an die Tierhetzen, die die Wiener Mundart in abgeschwächter Bedeutung aufbewahrt hat („Hetz“ — eine fröhliche Unterhaltung). Ja, noch im Jahr des Lustigen Kriegs (1881) wurde in Wien ein Automat, „Kingfu“, gezeigt, der „wirklich“ lesen, schreiben und rechnen konnte, und kindliches Wienertum ergötzte sich an einem hockenden Chinesen, dessen Seele ein Knabe, und huldigte einem Vergnügen, das aus dem achtzehnten Jahrhundert mitgeschleppt war.

Strauß muß alles mitmachen, halb treibend, halb getrieben, stets bewundert und verkannt, zwischen Luftreisemarsch und Liszts Sinfonischen Dichtungen. Ohne Strauß kein Leben und, beinahe muß man sagen: kein Sterben. Eine Wiener Bürgersfrau bestimmt testamentarisch, bei ihrem Leichenbegängnis müsse Johann Strauß spielen. Er erscheint tatsächlich und folgt mit seiner Kapelle, seinen Walzern dem Sarg: der lustigste aller Totentänze. Und nur in Wien möglich, denn:

„Wir werd'n nimmer sein  
Und es wird ein Weinderl sein . . .!“

Damals nimmt auch der dreiundzwanzigjährige Bülow, der seine ersten Konzerte in Wien wagte, Fühlung mit Johann Strauß, und Strauß war sofort bereit, die Ouvertüre zu Julius Cäsar und den Marsch daraus aufzuführen. Der Marsch, den Bülow aus dem Gedächtnis niederschrieb, wurde denn auch mit großem Beifall aufgenommen und häufig wiederholt. (Richard Graf Du Moulin-Eckart, Bülow-Biographie, S. 151.)

1853 ist Strauß zur ersten Erholungsreise gezwungen. Der Liebe Augustin, zwischen Kumpan und Mädels, in der Früh nach Hause wankend, mutete sich zu viel zu. Sein Nervensystem verträgt nicht mehr das Nächstedurchbringen und Füßbeschwingen. Die Ärzte sprechen von Ausspannen. Der stets Befrackte, unbeschreiblich Geplagte reist ins Bad Neuhaus bei Cilli.

Für die verwaiste Kapelle hat er einen Stellvertreter: seinen Bruder Josef.

## JOSEF

„Für Menschen, nur durch Menschen, wird der Mensch“.

Grillparzer

Josef, zwei Jahre jünger als Johann, war das dunkle Gestirn unter den Brüdern. Langes Zigeunerhaar schattete um mönchische Magerkeit des Gesichts. Seine Züge bildeten eine ausgestorbene Landschaft, versunken in eigne Trauer. Ihn begleitet ein trüber Dämon, wie Johann ein lichter.

In Josefs Kopf flackerte die Phantasie der Familie nach allen Richtungen aus. Er schrieb Dramen, Gedichte, zeichnete, malte, war Techniker und wurde Musiker. Einige seiner Züge sind auf die Brüder gestreut, das Zeichentalent auf Johann, das Talent des Sonderlings und Eigenbrötlers auf Eduard.

Schon als Kind musisch gerichtet, wehrt er sich mit Leidenschaft gegen den Vater, der ihn, vielleicht in guter Absicht, in Kaisers Rock stecken will. Josef, in dem die Ideen der Revolution brennen, weigert sich Genie-Offizier zu werden, und der Achtzehnjährige schreibt einen Absagebrief von reifer Entschlossenheit: „Ich will nicht Menschen töten lernen, will nicht durch Jagdmachen auf Menschenleben ausgezeichnet werden . . . Besser gleich den Tod suchen, als ein solches Bewußtsein mit sich nehmen . . . Lassen Sie mich, wo ich bin; lassen Sie mich, was ich bin . . .!“

Er machte das Gymnasium, das Polytechnikum, ließ sich als Lehrling der Maurer- und Steinmetzzunft freisprechen und wird mit dreißig Jahren Bauzeichner; leitet das Jahr darauf den Bau einer Wasserwehr in Triestingbach, wird dann Ingenieur in einer Maschinenspinnfabrik am Tabor und erschreckt den Wiener Magistrat durch die Erfindung einer Straßenreinigungsmaschine. Für den Sommer 1853 war ihm die Leitung zweier Neubauten übertragen, er gedachte den Kurs über Wasserbau zu hören und das Diplom des Ingenieurs zu erwerben.

Da, mitten in heftigem Tun und Planen, überrascht ihn Johann: er, Josef, der Mann mit dem elegischen Straußkopf, Josef, der Versunkene, soll ihn, Johann, den Verführer, den Mann mit dem Ratten-

fängerblick vertreten. Es ist ja rein lächerlich: Josef, und Dirigieren! Aber auch die Mutter redet ihm zu. Sie ist in dem Betrieb, was einst der Lamperlhirsch für den Vater war, der Schatzminister, die Seele des Geschäfts. Und dringt darauf, daß Johanns Vertretung bei einem Strauß bleibe, daß kein fremder Name verunziere, was die Familie zu Ehren brachte.

Josef hat als Knabe Musik betrieben, war Vierhändiger mit seinem Bruder, fühlt sich aber nicht im Traum zur Leitung einer Kapelle berufen. Er hat keine theoretischen Studien, kann nicht einmal geigen. Und ein Kapellmeister mit dem „Staberl“, nicht mit dem Geigenbogen war bei den Wienern unmöglich.

Er sträubt sich lange und mit der Hartnäckigkeit des Bescheidenen; aber auch aus einem rührenden Grund: weil er sich zu häßlich schien, zu wenig elegant für Publikumsaugen. Allein umsonst: Josefs chaotische Veranlagung wird durch Schicksal und Familienrücksichten in die musikalische Richtung gezwungen.

Gewiß zu seinem Glück. Aus sich alleine wäre Josef niemals zu sich selbst gekommen, hätte, eine scheue Natur, im Urteil andrer hangend und ohne Selbstvertrauen, nie den Mut zur Musik gefaßt, womit er einen seltenen Künstlertyp darstellt: nicht den seinen Beruf erkämpfenden, sondern den hineingenötigten Musiker.

Was Josef begann, begann er mit Inbrunst. Einmal zur Musik entschlossen, studierte er Tag und Nacht: Theorie bei Professor Dolleschal, Violine bei Amon, und kann bereits in einem Jahr die Tänze mitspielen. Als er zum erstenmal beim „Grünen Zeisig“ auftritt, arbeitet er mit dem verpönten „Staberl“, erschreckt das Publikum durch sein blasses Gesicht, aber verdirbt nichts.

Am 23. Juli 1853 trägt er im gleichen Lokal seine erste eigne Komposition vor: den Walzer „Die Ersten und die Letzten“. Der Titel umschreibt in ängstlicher Bescheidenheit die Versicherung: „einmal und nicht wieder“, und mangelnde Selbstsicherheit schießt nach dem Ingenieur zurück. Allein Johann sah nach seiner Rückkehr von Neuhaus die Walzer an und war überrascht: „Du bist an' echter Strauß!“ Es bangte ihn nicht mehr um die Kapelle.

Es gibt Menschen, die nur von Lob und Erfolg entwickelt werden. So schloß sich Josefs Talent auf wie ein Blumenkelch am Morgen. Den „Ersten und den Letzten“ folgten bald die Zweiten, die den

noch immer entschuldigenden Titel führten „Die Ersten nach den Letzten“, wie er denn einer von denen war, die sich immer entschuldigen zu müssen glauben, niemandem im Weg stehen wollen, anstatt zu fragen: Was kost' die Welt?!

Den Walzern folgten Klavierstücke, Orchesterfantasien aus Meyerbeers, aus Verdis, aus Wagners Opern; es entstanden die „Dorfschwalben aus Österreich“, deren Komponist nicht ahnte, daß ihm eine Walzer-Unsterblichkeit gelungen war; vor allem aber die „Brennende Liebe“ (Werk 129), dann „Aus der Ferne“ (270), die typischen melancholischen Mazurken, deren Dichter er wurde. Im Gegensatz zu Vater und Bruder, die „Dur-Komponisten“ waren, fühlte sich Josef in Moll-Tonarten wohl . . .

Hätte Josef nichts geschrieben als die „Delirienwalzer“, er wäre ein echter Strauß gewesen, ein Erhöher des väterlichen Gedankens wie Johann, würdig eines ersten Platzes im Parnuß der Österreicher gleich neben Schubert. Nicht allein der Einleitung wegen, worin Fieber von Wagners Fieber wühlen, was die seltsame Vorliebe der Straußes für Wagner bezeugen mag; sondern des ersten Themas wegen, das den Dominantknäuel zu einem langen silbernen Melodiefaden auswickelt und worin sich der Schubert- und Chopinton mit dem persönlichen Josefston zu einer wunderbar liebenswürdigen Dur-Melancholie mischen. Ein Stück, dessen Anmut schwer ist und das den Namen eines männlichen Tränenwalzers verdient.

Aber Josef hat noch die „Sphärenklänge“ geschrieben, die „Perlen der Liebe“ und die „Transaktionen“, die Alfred Grünfeld zu spielen nicht müde wird. Selten hat ein so börsenhafter Titel — „Transaktionen“ — eine so poesievolle Musik gedeckt. Sie zweigt von den Schubertschen Impromptus und ihrer Modulationspracht ab. Das Thema gleitet über Tremoli durch die Einleitung, im Halbton von Fis-dur zum übermäßigen Dreiklang, nach g-moll und wie mit ausgebreiteten Schwingen in kühner Alteration und auf kühnem Vorhalt nach fis zurück. Aber die blutleeren Schulausdrücke geben keine Vorstellung von der melodischen Erregung, die sich hier dem Un erreichbaren entgenspannt, von dem sich häßlich und verlassen fühlenden Minnesänger und seiner ins Grenzenlose greifenden Frauenanbetung. Wenn es einen Frauenlob der Musik gab, dann war es, uneingestanden, dieser keusche Josef, der glücklich verheiratet und

unbefriedigter Erotiker war, der Unersättliche, der sein ungelebtes Liebesleben in Tönen verjubilte.

Qualis artifex! Das Hauptthema der „Transaktionen“ tritt in der Einleitung auf, dann etwas abgeändert und umgestaltet als Tanz, und nochmals in der Coda. Von hier war nur ein Schritt zur „sinfonischen“ Walzerform, von der schon der Dichter der Loreley-Rheinklänge allerlei ahnte. Josef wäre der Mann hierzu gewesen: er stellt eine Symmetrie des Baus, eine Bogenwölbung her, wie sie nur einem Architekten einfiel: nicht umsonst war Josef Techniker.

Und dann war Josef von allen Brüdern der, in den Wagner wirklich einging. Die „Perlen der Liebe“ zeigen in der Einleitung (einem Nachklang des ersten Wagnerrausches, 1857) rienzihaft aufrührerische Entladungen. Josef ahnte das Prinzip: den Ausdehnungsdrang der Harmonie in romantische Fernen, ein Prinzip, das seiner chaotisch wühlenden, erotischen Natur die rechte Entfaltung bot.

Josef, von den Musikern uneingeschränkt geliebt — sein früher Tod gab ihm Märtyrerhaftes und machte ihn auch ungefährlich — ging tief ins Volk; wenn nicht auf dem geraden Weg, so doch auf einem Umweg der Berühmtheit. Eine Belebungsoperette „Frühlingsluft“ ließ Possendummheiten von seiner Musik begleiten. Manche seiner Motive wurden als Gassenhauer mit Texten versehen, die dem Kulturmenschen den Magen umdrehen. Zur Jocuspolka sang man: „Der Mensch is' ka Krowot, er lebt net nur allani von Salot!“, zu den „Wiener Fresken“ ertönte die Weisheit: „Wer's glaubt wird selig“ und die „Transaktionen“ sagten noch das beste: „So a strudliger, mudliger Walzer von Strauß!“ Auf Fünfkreuzerblättern stand eine Unsterblichkeit im Gewand eines Pülchers.

Josef leitete in Abwesenheit Johanns — der dritte Bruder, Eduard, war noch zu klein — die Hofballmusik; er vertrat ihn später in Rußland, wohin Johann alle Jahre zu gehen pflegte. Und vertrat ihn endlich im Volksgarten. Ein liebenswürdiger Genie-Entdecker feierte die beiden Brüder in einer so gleichmäßigen Weise, daß keiner sich zu beklagen hatte. In einer Untersuchung über den „Stand der Wiener Tanzmusik“ (Klemmsche Zeitschrift für Theater und Musik, 1859) heißt es schmeichelhaft: „— — — bei aller Energie Johann Strauß', seiner Kapelle rhythmische Energie einzuhauchen, bleibt mancher Wunsch offen. Wir können nicht froh werden. Was aber

die melancholischen Handbewegungen seines Bruders Josef bedeuten, wenn er hilflos am Orchesterpodium erscheint, ist uns noch nicht klar geworden.“

Josef war der Romantiker, der Poet unter den Brüdern. Ein Künstler, in dem ein Hidalgo, ein Mönch, ein Hamlet, ein Zigeuner, ein Wiener nebeneinander lebten. Das Blut der Ahnen gor in Josef. Er trug, wie Lenau, „um die wunde Brust geschlagen den Mantel der Melancholei“. Tiefe Depressionen mischten sich mit übermütigen Himmelfahrten, Lachen mit Weinen, Tränen mit Jauchzen. Er betrat das Podium in schwarzem Frack und weißen Hosen; und wenn sein blasses Gesicht auftauchte, flüsterten die Damen: „fesch ist er nicht . . . aber sehr interessant . . .“ Josef war eine Romanfigur.

Ein Todgezeichneter wußte er um sein frühes Sterben und sprach davon ohne Koketterie. Er schrieb den Walzer „Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust“ und er beschleunigte sein Ende. Er arbeitete, er rauchte sich zu Tod. Er rühmte sich, den Stefansplatz ein Jahr lang nicht betreten zu haben. Er mied Natur und Menschen, litt an Ohnmachten, an Krämpfen, die Haare fielen ihm aus — die Lust und Lieb', die er gern gelebt hätte, zeigt sein sentimentalischer Walzertyp.

Welch ein armer Mensch! sagt man bei seinen zitterndschönen Themen . . .

Als er in Warschau („Schweizerthal“, Juli 1870) dirigierte, kam es zum Zusammenbruch. Ein unverlässlicher Primgeiger hat das verabredete Sprungzeichen nicht beachtet und spielt weiter; Josef hört das Chaos im Orchester voraus, seine Dirigentenehre ist bedroht — ein Stoß des Bluts, ein Nervenschock, und bewußtlos taumelt er vom Dirigentenpult.

Ein äußerer Anlaß hat die Zerstörung beschleunigt. Er wird sterbend von seiner Familie nach Wien gebracht und verlischt hier, nach drei Tagen, erst 43jährig, an der Berstung eines Neugebildes im Gehirn. Legende rankte sich um seinen jähen Tod. Er hatte viele Gaben, nur nicht die, lang zu leben und sich auszuwirken.

Viele halten ihn für den Begnadetsten der Brüder. Peter Cornelius, der ihn 1861 im Dianabad hörte, nennt ihn den kultivierteren Musiker als Johann. Er war's vielleicht. Ihm fehlte nur der Himmel voller Geigen, die Leichtigkeit des Herzens, der weltmännische Im-

puls, der Kranz Anakreons und der naive Glaube an die Erde, der seinem Bruder die Schwingen gab.

„Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust . . .“

## EDUARD

„Mich beim Dirigiren wiegen,  
Mit dem Fiedelbogen fliegen,  
Alles dieses gern tät i,  
Rutschte freudig hin und her,  
Wenn ich nicht der schöne Edi,  
Wenn ich Bruder Johann wär . . .“

Anonymes Spottgedicht auf Eduard  
Strauß, als nicht er, sondern Johann  
zum Dirigieren in der Pariser Welt-  
ausstellung eingeladen wurde (1867)

Auch den dritten Bruder, Eduard, gewann Johann für die Kapelle; auch er mußte der Straußischen Linie folgen. Obwohl er immer abseits stand und sich gern als Außenseiter bekannte.

„Ich zog meine bereits angemeldete Kandidatur bezüglich der Aufnahme in die Orientalische Akademie, um die man sich schon zwei Jahre vor dem Abschlusse der Gymnasialstudien zu bewerben hatte, zurück. Es geschah nicht ganz leichten Herzens; ich war, meiner Wünsche eingedenk, fleißig gewesen und, obgleich man in den Fünfzigerjahren, nach Einführung des Graf Leo Thunschen Lehrplanes in der Analyse der Klassiker sehr pedantisch vorging, las ich doch meinen Cicero überaus gerne, und hatte mich in Latein und Griechisch vervollkommnet, ohne nebenbei die andern romanischen Sprachen: Italienisch und Spanisch zu vernachlässigen . . .“

So erzählt Eduard selbst in seinen „Erinnerungen“, nicht ohne die Bildung zu betonen, die er für den Beruf des Konsularbeamten sammelte.

Als er sich für die Kapelle entschieden hatte, studierte er bei Gottfried Preyer und Simon Sechter, dem Lehrer Bruckners, Theorie; bei Amon Violine und — auf Anraten Johanns — Harfe bei Parish-Alvars und Zamara. Danach spielte er in Johanns Kapelle und tritt

am 5. Februar 1859 zum erstenmal als Dirigent im Wintergarten des Dianabads auf. Es war ein Monstreball, ein dreifacher Ball: an einem Abend 14 Walzer, 10 Quadrillen, 9 Polka françaises, 8 Polka Mazurka, im ganzen 50 Tänze unter dem Motto: „Karnevals Perpetuum mobile oder Tanz und kein Ende.“ Drei Orchester spielten, jedes von einem andern Bruder entfacht; bei der Monstre-Quadrille spielte jedes eine andre Tour; beim Finale auf ein Zeichen Johanns alle drei zusammen!

Bis 1870 leitet Eduard in Gemeinschaft mit Josef die Kapelle und entlastet Johann. Dann stand er bis in sein spätes Alter allein an der Spitze des Orchesters und trug den Namen Strauß ehrenhaft durch zwei Erdteile, in Deutschland viel häufiger Reisegast als im heimatlichen Österreich, das in seiner letzten Zeit lieber ins Tingeltangel ging . . . In Eduards Händen ruhte die Strauß-Überlieferung. Johann dirigierte ihm die Walzer vor, und zwar mit dem ausdrücklichen Verbot eines zu schnellen Zeitmaßes, weshalb Eduard den echten Strauß spielte, zum Unterschied von den zahlreichen Militärkapellmeistern, die ihn schablonisierten und für den Massenkonsum amnutslos abwerkten.

Eduard besaß den Zauber des vibrierenden Vorgeigers wie sein Bruder, mochte er auch bisweilen „Feschität“ markieren, und die Königin Viktoria von England erinnerte sich bei seinem Anblick des genialen Vaters, der zu ihrer Hochzeit spielte. Ergreifend war die Entschlußfestigkeit, mit der der alte Mann, dessen mühsam erspartes Vermögen von der Familie verschleudert wurde, von neuem auf die Wanderschaft geht, um neues Vermögen für die Greisenjahre zu erwerben. Bis er zuletzt, 1901, das weltberühmte Orchester Strauß auflöst — —

Aber, was den andern Brüdern gegeben war, blieb ihm versagt: die schöpferische Macht. Seine Werke sind zumeist Straußische Phrase. Zieht man von Johann das Genie ab, so kommt Eduard heraus.

Dennoch komponierte er fort, nicht gehemmt durch vergleichende Bedenken, und wäre bedeutender gewesen im Unterdrücken, eine ergreifende Figur, die sich um des Bruders willen zum Verstummen zwang. Die Namen aller drei Brüder findet man auf den Titeln einiger Kompositionen vereint, so auf dem Trifolienwalzer und der

Schützenquadrille, während Johann und Josef zusammen die Pizzikatopolka, den Vaterländischen Marsch, die Monstre-Quadrille und die Quadrille „Hinter den Kulissen“ schrieben.

Eduards bestes Werk sind seine (1906 erschienenen) „Erinnerungen“. Ein Ton von Streitlust, und zwar nicht von großanpackender, liegt über dem Buch, als gebe es in seiner Seele geheime Verwundbarkeiten, die an jedem Gegenstand zu bluten, und Verbitterungen, die bei jedem Anlaß zu greinen begännen. Johann hätte das Buch gewiß humorvoller und harmloser, Josef es weicher und tiefer geschrieben, und keiner von beiden hätte dem Dritten kleine Stöße unter dem Tisch gegeben, wie es Eduard mit Johanns Menschlichkeiten macht. Wenn Eduards schrullige Vorliebe die Katakomben von St. Stefan, die Pestgruben und Leichname aufsucht, so darf sie sich nicht über Johanns Abneigung gegen die Verwesungssphäre lustig machen: Johann flüchtete zu lichten, lachenden Vorstellungen, weil sie seine Produktion steigerten. Und Sache des Künstlers bleibt es, alles zu verstehen, sogar an seinem Bruder.

Immer hält von Eduards Buch Unbestimmbares ab: nicht sein Stilgeholper und der Mangel kultivierter Darstellung, sondern vielmehr, was man hinter diesen Mängeln vermutet: der Mangel eines großblickenden Auges, einer stark in sich selbst ruhenden Natur. Er hat viel erlebt und sein Stoff trägt die Erzählung wie ein gutes Textbuch eine schwache Musik. Man hört viel, aber nirgends den Schlag des Künstlerherzens, nirgends geht der Trichter des Gefühls einmal weit auseinander. Eduard ist immer von etwas beleidigt. Es gibt Menschen, die an allem leiden: wenn sie einen neuen Hut tragen, so regnet es, und wenn sie traurig sind, scheint die Sonne, und der, den sie nicht ausstehen können, hat Glück. Endlich kommt man darauf: Eduard war einer, der Mozart nicht den Don Giovanni und seinem Bruder nicht die Schöne blaue Donau verzeihen konnte.

In der elfenbeinernen, exotischen Landschaft seines Gesichts brannten aus schwarzen Gruben die Straußischen Augen; seine Promenadekonzerte machten ihn in Wien populär. Jedes Mädel kannte den wohlfrisierten Herrn mit den lichten Handschuhen und mit dem gelben Überzieher, der zwei Seelen umschloß, eine frömelnde und eine kokette. Ein fröhliches Zerrbild zeigt ihn mit

einem Bein auf der Spitze der Rotunde, das andre ausgestreckt über Wien. Manchmal scherzte sein großer Bruder Johann mit Eduards Popularität und bat bei Einkäufen in Geschäften: „Bitte, schicken Sie mir die Sachen nach Haus, ich bin der Bruder von Edi Strauß . . .“ Die Ironie des Zufalls aber wollte, daß Eduard, dem kein Denkmal erstand, von den Fenstern seiner letzten Wohnung, Reichsratsstraße, gerade auf seines Vaters und Lanners Denkmal im Rathauspark blicken mußte.

Eduard schloß (1869) mit Josef einen Gesellschaftsvertrag, dessen mysteriöser Anhang bestimmte: der Überlebende habe alle Orchesterarrangements des Verstorbenen zu vernichten. Die Noten sollten nicht in fremde Hände fallen, die Namen der beiden Autoren nicht verschwiegen werden. Und Eduard Strauß verwirklichte am Ende seines Lebens den grotesken Einfall. Er ließ (1906) das ganze Material der Kapelle Strauß in der Fabrik eines Wiener Ofenfabrikanten — es waren Wagenladungen von Musikalien — verbrennen: er verbrannte damit ein Stück Geschichte Wiens, beraubte seine Vaterstadt um unersetzliche musikalische Schätze, und es entschuldigt ihn nicht, daß er es unter mancherlei Seelenbewegung tat.

So schied Eduard, 81jährig, mit einer Schrulle aus dem Leben. Und Schrulle war es, daß er zuletzt bei einem Festspiel zu Ehren seines Bruders das Auftreten von Schauspielern in der Maske seiner Eltern verbot: eine Angst vor Profanation, die nur Mitglieder des Wiener Kaiserhauses für sich beanspruchten . . .

Er war ein vortrefflicher, bis ins Nervöse genauer Orchestererzieher, und darin echter Strauß. Aber dem sauertöpfischen Mann fehlte Straußischer Humor, und sein heimliches Leiden hieß: Johann. Das frohe Herz, das in jedem Walzer Johanns sang, besaß er nicht. Er flirtete viel, er liebte nicht, weshalb er wohl nicht wiedergeliebt wurde.

Es scheint, schöpferische Kraft und Liebefähigkeit wohnen dicht nebeneinander, als sei die eine das Fundament der andern.

## RUSSISCHE SOMMER

Ziehn die Lieder in die Weite  
Muß der Spielmann hinterdrein.

Storm

Die Direktion der Eisenbahngesellschaft von Zarsko-Selo schloß mit Johann 1854 in Gastein einen seltsamen Vertrag. Er sollte in Pawlowsk bei Petersburg Konzerte veranstalten, nicht einen, sondern jeden Sommer vom Mai bis Ende September, wovon die Gesellschaft eine Belebung des Verkehrs erhoffte. In Pawlowsk befand sich eine neuerbaute Musikhalle, Vaux-hall, mit kaiserlicher Loge, märchenhaftem Büfett und einer pompösen Estrade, worin schon Gungl seine Künste versucht hatte, aber, wie es scheint, ohne daß ein Russe mehr eine Karte nach Pawlowsk genommen hätte.

Die Gesellschaft bot Strauß freie Fahrt, Verpflegung, Wohnung und ein strotzendes Rubelhonorar, er kam mit neugeworbenen, neugeschulten Leuten 1855 und ging ans Betören der Russen. Die feinste Gesellschaft versammelte sich, Offiziere der privilegierten Regimenter, brillantenstrahlende Petersburger Schönheiten — im Toilettenglanz tauchten sogar die weißen Turbane asiatischer Emire auf —, und die Primitiven erlagen der rhythmischen Verführung noch williger als die Wiener. Einmal kam der Zar mit einem Großfürsten ins Konzert. Er bestellte sein Lieblingsstück, die Bauernpolka, die einen Beifallssturm hervorrief, „wie noch kein Beethovenscher Symphoniesatz ihn erhalten konnte, ja selbst die Orchestermitglieder stimmten ein und vergaßen wie das Publikum, daß die Komposition ein elender Schmarrn ist. Ich glaube nicht, daß die Polka so viel in Wien machen wird, als dies hier der Fall ist. Das Publikum brennt förmlich auf dieses Zeug und macht solches zu einem Wunderding.“ (An den Verleger Haslinger, 1. Sept. 1863.)

Straußische Bescheidenheit sieht sich angenehm überschätzt. Immer gut, bei andern mehr zu gelten als bei sich selbst. Aus dem hintersten Asien kommen seinem Verleger Bestellungen zu, und er rühmte sich der Kunst, „für Asien schreiben zu können“.

Jedenfalls verrechnete sich die Eisenbahndirektion nicht. Der Fahrplan verdichtete sich, und die Petersburger bekamen eine merkwürdige Reisesehnsucht nach Pawlowsk. Die Konzerte in Vaux-hall

wurden gestürmt. Jeder wollte ein Autograph des berühmten Strauß haben, die Gesellschaft ließ sein Bild samt Unterschrift in hunderttausenden Abdrücken herstellen und verkaufte es im Petersburger Bahnhof um zehn Kopeken. Großfürst Konstantin, der Bruder des Zaren Alexander, war von Strauß so begeistert, daß er sich ausbat, als Cellist mitspielen zu dürfen. In jeder Woche mindestens einmal tobte sich russisches Gefühlsleben aus und nahm den Dirigenten auf die Schultern, um ihn „unter wüstem Gejauchz“ in seine Wohnung zu tragen. Delirien, denen der Gefeierte nur aus Hintertüren und mit falschen Bärten entweichen konnte . . . Sie erinnern an jenen Enthusiasten in Brescia, von dem Stendhal erzählt, er habe sich bei Höhepunkten schöner Arien die Stiefel ausgezogen und hinter sich ins Parkett geworfen . . . !

Solche Stiefelstücke waren bei den Russen weniger die Walzer als die Polken, die Mazurkas in Moll und die italienischen Opern-potpourris. „Ich schreibe hier . . . Fantasiestückel mit seufzendem, schmachtlockigem Cello und mit schwärmerisch gezupften Gattern. Den russischen Weibern sagt das Resolute, entschieden Markige weniger zu“, erzählt Josef, als er Jean 1862 vertrat. In der Woche fanden vier große und drei kleine Abende statt. Wenn die Glocke zum letzten Zug nach Petersburg ertönte, durfte der Dirigent aufhören; mitunter auch nicht: sie blieben in Pawlowsk.

Es soll in den russischen Sommern nicht an Sommernachts-träumen gefehlt haben, wo schwüle Elfen den schwarzen Zauberer umschwirrten. Später einmal saß Eduard Hanslick mit den „drei schönsten Männern Wiens“, mit Nikolaus Dumba, Johann Herbeck und Johann Strauß, beisammen und fragte Strauß, warum er denn nicht seine Denkwürdigkeiten schreibe. „Ich hab's versucht“, antwortete Strauß mit einem vielsagenden Blick, „und meiner Frau einiges diktiert . . . aber es war unmöglich . . . nein, das geht nicht!“

Die Olgapolka deutet eine der Beziehungen zu russischen Aristokratinnen an, die jahrelang andauerte. Einmal forderte ein russischer Offizier Strauß auf Pistolen, weil Strauß täglich Rosen von seiner Frau bekam. Er nahm die Herausforderung an, bat aber den Eifersüchtigen, ihm erst in seine Wohnung zu folgen. Hier öffnete Herr Leibrock, Straußens Sekretär, drei unmöblierte Zimmer, die nichts enthielten als die täglichen Blumenspenden, und lud den Offizier ein,

die Rosen seiner Frau herauszusuchen. In schallendem Gelächter wurde die Affäre erstickt.

Eine andre endet wie eine Straußische Operette. Er kommt in eine Petersburger Familie, die Tochter verliert den Kopf — wie weit der schwarze Schalk und Kavalier da nachhalf, ist unbekannt — kurz, als er eines Tages vergnügt wieder erscheint, wird er den versammelten Verwandten als Bräutigam vorgestellt. Eulenspiegel sitzt fest. Der Hochzeitstag wird bestimmt, eine Wagenreihe mit Gästen jauchzt nach der Kirche — im letzten Augenblick entreißen zwei Freunde den hilflos Verzweifelten der Trauung und entführen ihn in ihrer Troika zur österreichischen Botschaft.

Zwölf Sommer brachte Strauß in Rußland zu und fühlte sich in der östlichen Provinz seines Weltreichs so wohl wie in Paris, der westlichen. In jenen Jahren entstand eine Reihe von Werken mit russischen Motiven, darunter die Walzer „Abschied von St. Petersburg“ und „Königslieder“, die Polkas „L'inconnue“ und „Olga“, die russische Marschfantasie und die Klavierfantasie „Im russischen Dorfe“.

Goldüberflossen kehrte er nach Wien zurück. Die russischen Sommer bildeten die Grundlage seines Wohlstandes. Obwohl damals das Wörtchen Valuta noch nicht Wiener Allerweltswort war, ergaben die Rubel doch ein hübsch erhöhtes Guldenvermögen, und seine Tante Waber, die in Petersburg wohnte, bemühte sich erfolgreich, zu thesaurieren, was Johanns leichte Künstlerhand und Rechenunlust in alle Winde verstreut hätte. So konnte ihm die Mutter, als er seine erste Frau heiratete, am Tag der Hochzeit eine schöne Summe als „Mitgift“ übergeben.

## JETTY

„Die Lieb' ist eine dramatische Idylle in einem Aufzug — kurz — aber wunderschön . . . Die Ehe ist auf jeden Fall ein Trauerspiel, weil der Held oder die Heldin sterben muß, sonst wird's nicht aus . . .“

Nestroy

Seinem lieben Freund und Verleger Karl Haslinger sendete am 26. August 1862 Johann Strauß ein Billett: „Willst Du morgen

um 7 Uhr morgens bei mir erscheinen, um — — — mein Beistand bei der eine Stunde darauf folgenden Vermählung zu sein? Antworte sogleich, angeschnittener Notentandler!“

Selten hat ein so leichtträllerndes Billett — es klingt wie Polkatakt — zu einem so ungewöhnlichen Ereignis geladen. Johanns Heirat mit Henriette Treffz bildete eine Wiener Sensation ersten Ranges. Süßes Obst für die Wespen des Klatsches.

Sensation: daß Johann Strauß heiratete. Dann: daß er „die Treffz“ heiratete. Johann Strauß gehörte allen Wienerinnen. Jede hatte ein Millionstel Gramm Hoffnung, oder auch mehr. Brünste waren entzündet — um sein schwarzumlocktes Teufelshaupt schwirrten alle Verliebtheiten — nun ging er, ohne sie zu löschen? Abfall! Verrat! Enttäuschung! Alle Hysterien bebten.

In der Tat ein schwerer Fall. Henriette Treffz war die Mutter der Töchter des Barons Todesco, und als die Dame seines Hauses von der Gesellschaft stillschweigend anerkannt. Nun verließ sie ihn, vermählte sich, nicht Mädchen, nicht geschiedene Gattin, sondern eine mehr als verheiratete Frau: die jahrelange freiwillige Gefährtin eines exponierten Mannes. Wozu hatte man sie anerkannt?!

Endlich, da sie heirateten, verzieh man ihnen das Unverzeihliche, denn beide waren Künstler ...

Der motivische Gang der Handlung blieb, wie gewöhnlich, verborgen und wäre kaum geglaubt worden. Henriette stand zu Jean in unsichtbarer Beziehung, lang bevor sie ihn kannte. Unterlegen seiner musikalischen Magie, zieht sie mit unbewußter Gebärde seine Person an sich. Nicht Weiberraffinement will erobern, sondern — so paradox es klingt — ein mädchenhaftes Traumwünschen drängt nach Verwirklichung.

Sie läßt ihn zu einem Hausball bitten. Johann musiziert mit Vieuxtemps, spielt seine „Schallwellen“ auf — aber der Abend verläuft ganz programmwidrig. Denn, gibt es unter Künstlern Enttäuscher, so gibt es auch Überwältiger: solche, deren Persönlichkeit ihr bestes Werk überflammt — und dieser Straußischen Bestrickung erliegt die Hausfrau. Johann war in seiner Harmlosigkeit gekommen am Ende stehen beide, jähe, prasselnde Naturen, in Bränden. Im Anfangskapitel eines Schicksals.

Es kostete die Liebenden schwere Kämpfe. Einander zu besitzen galt mehr, als eine abgewelkte Ehe aufzulösen — und auch da türmen Eigensinn und Eitelkeit und Nichtgönnenwollen Unmöglichkeiten auf — selbst Haslinger dürfte eher einen fetten Walzerbrocken für den Verlag als eine Vermählungsanzeige erwartet haben. Aber es wurde Ernst: am 27. August traten Braut und Bräutigam in Straßentoilette, nur von den Beiständen begleitet, in die Stefanskirche zu einem heimlichen Fest.

Henriette, genannt Jetty, stand im 44., Jean im 37. Lebensjahr. Vielleicht stand sie sogar im 46. — die Daten ihrer Geburt (1818?, 1820?, 1826?) weichen voneinander ungalant ab — wie immer: sie war nicht jung, doch für Strauß gerade reif. Nicht anders als Lassalle, der seine Helene, bestrickt vom ersten Anblick, über die Treppe trug, erging es Jean; doch Jetty war keine Helene.

Auf dem Bild von Kriehuber sieht sie sylphidenhaft aus; man denkt an die zerbrechliche junge Schumann, an die Binsenrohrzartheit der Jenny Lind. Man verliebt sich nachträglich in sie, beneidet die Männer, die sie besaßen — es waren deren nicht wenige, und der Kinder viele — und findet auch in ihren späteren, matronenhaften Bildern manchen fraulichen Reiz.

Sie kam aus dem Wiener Volk. Ihr Vater, Silberarbeiter in Gumpendorf, hieß Challupetzky; ihre mütterliche Abstammung verflocht sich, erst jetzt aufgeklärt, mit jener Margarete Schwann, die Schillers Laura und später die Frau eines Rechtsanwalts Treffz wurde. Mit vierzehn Jahren, fast noch Kind, kommt Jetty zur Bühne. Sich selbst überlassen, bestimmt sie ihr Schicksal, reift in Bühnenluft, unter ausbildendem Gönnertum. Erste Opernpartien hingen im Vormärz nicht bloß von Begabung und Stimme ab — (heute ist das ja ganz anders . . .) — und, überdies ein entbrannter Wiener Schatz, wird sie nicht bürgerliche Heiratshenne, sondern Typ der großen vormärzlichen Theaterdame. Ihre Zeit ist die Zeit der freien Frauen, der Hanska, d'Agoult, der Caroline Unger, der Maria Rezio. Und sie gewinnt ihren Jean wie jene Balzac, Liszt, Lenau und Berlioz. Balzac hätte in ihrer amourösen Größe einen Romanzug entdeckt.

Als Demoiselle Treffz vom Kärntnertor an die Josefstadt kommt und (September 1844) Aubers Sirene singt, nötigt sie dem Kritiker von Bäuerles Theaterzeitung prophezeiende Liebenswürdigkeiten

ab: „Gewiß wird dieses freundliche, so schön befähigte Talent sich noch rühmlichst Bahn brechen.“ — Das Jahr darauf, als Pockorny, der böhmische Napoleon, sie mit Staudigl und der Mara für seine Oper im Theater a. d. Wien gewinnt, scheint diese Bahn sogar gebrochen. Ganz Wien, auch Jean, schwärmt zwar von Jenny Lind; aber Berlioz vergißt der Treffz nicht in seinem Wiener Reisebrief. Ihr Stern geht auf, leuchtet auf deutschen Bühnen, während der Revolution in englischen Konzertsälen; in den Fünfzigerjahren kehrt Henriette Treffz im Glanz der Gefeierten nach Wien zurück, klug genug, sich nicht zu überleben.

Sie zieht sich, wie die Phrase lautet, ins Privatleben zurück. Nach amourösen und theatralischen Erfahrungen eine Dame von Welt geworden, gewinnt sie im letzten Drittel ihres Lebens den Mann, dem sie Wert und Schicksal wurde. Am Tag nach ihrer Hochzeit schrieb sie an Josef, den Bruder ihres Mannes:

„Ich fühle mich so überaus glücklich und selig, meinem Jean, den ich mit aller Kraft der Seele und des Herzens liebe, anzugehören, daß ich darüber so manchen bitteren Schmerz, den ich in dieser letzten Zeit zu empfinden hatte, überwand und mein Auge vertrauensvoll der Zukunft zuwende . . .“

Witterung hatte Jean zu dieser Frau geführt. Gustav Mahler sagte mir einmal: „Unter Millionen Frauen gerade die zu finden, die man braucht, ist ein Glück, das dem besten Einfall eines Künstlers gleichkommt . . .“

Jetty war dieser Treffer. Sie besaß Weltkenntnis, die ihm fehlte. Ein einziges Wort von ihr über seinen Bruder Josef — „er ist timid“ — sagt mehr, als alle Biographen von ihm sagten. Sie besaß schmiegende Elastizitäten, ergänzenden Widerspruchsgeist und besaß, worauf es bei der Künstlerfrau vor allem ankommt: das Talent der Gemeinschaft.

Das Paar zog in die Singerstraße, in die Praterstraße (wo die ‚Schöne, blaue Donau‘ entstand), dann nach Hietzing, wo Jean eine hübsche Villa (Hetzendorfer Straße) kaufte. Sie richtete sie — nicht für beide — sondern für ihn ein, ihr Geschmack rückte seine Bürgerlichkeit ins Elegante, ja Überelegante, sie schuf die Sphäre für den zum reinen Schaffen Aufgestiegenen. Nach vielen Wohnungen besaß er den Luxus eines Heims, er wird k. k. Hofballmusikdirektor,

zieht sich von 1864 an fast ganz vom Dirigieren der Gasthaus- und Gartenkonzerte zurück, überläßt die Kapelle seinen Brüdern, und taucht nur noch in Ausnahmefällen auf: zur Premiere seiner neuesten Walzer. Er nimmt Jetty mit nach Rußland, sie singt im Petersburger Hofkonzert (ihr letztes Auftreten), er schreibt manches Stück in Rußland für sie, die für ihn lebt.

Als Johann und Josef Strauß 1869 zusammen in Pawlowsk verpflichtet waren, schreibt Josef an seine Frau Lina: „Jetty ist unersetzlich. Sie schreibt alle Rechnungen, sie dupliert alle Stimmen des Orchesters, sie sieht in der Küche nach und wacht über das Ganze mit einer Sorgfalt und Liebenswürdigkeit, die bewunderungswürdig ist . . .“

Einmal schwärmt Jean in einem vertraulichen Brief — er klingt wie Schneltpolkagluck — Haslinger von Jetty vor. Er kannte alle Nuancen der Frauen; aber Jetty war nicht Nuance, nicht Abenteuer, sondern ein neues Erlebnis: die umsorgende Frau. Der Chef seiner Gesundheit und Behaglichkeit und — der unauffällige Diener seines neuen Werks, das nun beginnt.

Diese Ehe dauerte ein halbes Menschenalter und in ihr reift Strauß zum Weltruhm. Frau Jetty ist es, die die typisch wienerische Bescheidenheit ihres Mannes zum Selbstvertrauen erhöht und den Walzerkomponisten zur Operette drängt. In ihre Zeit fallen Indigo, Karneval und — das Meisterwerk seines Lebens — die in sechs Wochen in Hietzing hingeschriebene Fledermaus, an deren Textwahl Jetty gewiß entscheidenden Anteil hatte. Nur wenige Mißgriffe fallen ihr zur Last: die Ablehnung des Textbuchs zu Fatinitza, das dann Suppé komponierte; und im Gegensatz dazu die Annahme des Textes von Methusalem, einer Offenbachiade ohne Offenbachschen Esprit. Aber wer irrt nicht bei Textbüchern, und sei es der klügste Mensch, die erfahrenste Erfahrung? Buchwahl ist heikler als Brautwahl.

Jetty ist es, die die Unentschlossenheit ihres Mannes zur Entschlossenheit wandelt, die den Reisescheuen kurzerhand auf Eisenbahn und Dampfschiff setzt und ihn zur großen Amerikafahrt von 1872 überredet, von wo er Lorbeern und Dollars in yankeehaften Ausmaßen heim bringt. Er konnte mit seiner Vittoria Colonna zufrieden sein.

Ob sie es mit ihm war? In den letzten Jahren dürfte sie schmerz-  
lich erfahren haben, daß keine Leidenschaftlichkeit des Herzens über  
ein natürliches Gesetz triumphieren kann. Nach zehnjähriger Ehe  
war Jetty 56 Jahre: doppelt so alt als der Mann, der erst 46 zählte  
und Künstler war. Von einem gewissen Zeitpunkt an wächst das  
Alter der Frau unheimlich. So suchte Jetty die unwillige Jugend auf  
ihren Wangen festzuhalten — vergebens täuschte blauweiße Schminke  
einen Mai vor, der ein Spätherbst war — und Johann, dessen In-  
stinkte die Frauen und den Frühling suchten, entwich unter dünnen  
Vorwänden ins nahe Dommayercasino, zu Spiel und Gesellschaft,  
zu Freunden und allerhand Freundinnen. „Es ist ein eigener Zauber  
mit dem Herzen“, sagt der philosophische Nestroy, „man verschenkt’s  
hundertmal und es kommt immer wieder zurück, man glaubt oft, es  
ist noch fest bei der oder jener, auf einmal sieht man in ein Paar  
schöne Augen — bum, bum, bum, fängt’s zu klopfen an — da  
ist’s schon wieder.“

Bei Jean scheint das Herz sehr oft „Bum-bum-bum“ gemacht zu  
haben. Doch Frau Jetty übersah es mit der Weltklugheit der Altern-  
den, die nicht lächerlich werden und einen aussichtslosen Kampf  
gegen den Rhythmus der Natur führen will. Am 9. April 1877 starb  
sie plötzlich und mit ihr starb ihm der Geheimsekretär, Diplomat,  
Finanzminister, Regisseur, Impresario, das erste Publikum und die  
beste Hausfrau.

## MORGENBLÄTTER

Im Fasching 1864 taucht in Wien ein hagerer, zappeliger Mann  
auf — mächtiger Adamsapfel, weitabstehende braune Cotellets,  
stechende blaue Augen hinter schwarzgerändertem Zwicker — in  
Witzen sprühend: Jacques Offenbach.

Wien und Offenbach gefielen einander glänzend. Drei Theater  
spielen seine Operetten gleichzeitig, darunter die von Nestroy ge-  
raubte Hochzeit bei Laternenschein, was Offenbach jedoch nicht  
anfocht. Wien war nach Paris „die Hauptstadt seiner Muse, ja

eine Art „Offenbachscher Sparkasse“. Hier wiederholte sich Elan und Heiterkeit, hier gab's parodistische Talente wie die Gallmeyer, die mit Offenbach augenblicklich nach Paris gehen möchte, oder die Grobecker, die er sofort ins Palais Royal mitgenommen hätte.

Mit Offenbach kam aus dem zweiten Kaiserreich auch eine neue Tanzmode mit, der aus Algerien eingewanderte Cancan, den Wien zuerst im „Orpheus in der Unterwelt“ erblickte. Es verwirrte die Sinne, wenn die Tänzerinnen die Fußspitze an die Stirn warfen, und die „Debardeurs“, die ersten weiblichen Hosenmasken, pflegten den Cancan mit Genuß beim „Sperl“, in der „Walhalla“, beim „Engländer“ und beim „Schwender“. Die berühmte Fiaker-Milli tanzte ihn in Balltoilette und der klassische Ausruf, mit dem sie das Zurückschleudern ihrer Schleppe begleitete — „Gehst hintri!“ — wurde zum geflügelten Wort.

Das war der Mann der Wiener Presse: Bankier der Musik und ein geselliges Talent ersten Ranges; hätte er ein Festspielhaus verlangt, man hätte dafür agitiert. Als Presse-Verein Concordia einen Ball gibt, bittet er Offenbach um die Gunst, das Fest durch einen neuen Walzer auszuzeichnen. Warum nicht? Offenbach ist witzig, hat Einfälle immer zur Hand und alsbald ist ein Widmungswalzer fertig: „Die Abendblätter“.

Man erinnert sich auch des Johann Strauß; doch Strauß leidet an der Wiener Bescheidenheit, hätte zwar einen neuen Walzer, hat aber keinen Namen dafür und — keine Lust zum Wettbewerb. Das Komitee beginnt Sensationen zu wittern, es entreißt ihm das Stück, man nennt es „Morgenblätter“ — der Gegenwalzer ist fertig.

Der Ballabend kommt, beide Widmungen werden aufgeführt. Zuerst die Abendblätter, die mit fünf Wiederholungen einen offenbach-würdigen Erfolg erringen: wer hätt' es auch anders erwartet! Die Morgenblätter haben darauf — wie denn anders, sie tragen nicht Pariser Marke, sind bescheidne heimische Fechtsung — nur einen Nebenerfolg: kaum kommt es zur Wiederholung. Aus hastig gelächelten Anerkennungen hört Strauß den Mißerfolg heraus: Künstler sollen sehr feinhörig sein, zumal wenn sie den Nebenbuhler umdrängt und verhimmelt sehen.

Er schluckt seine Empfindlichkeit hinunter und deckt seine Bewegung unter Verbeugungen; er schweigt und wartet.

Seine Stunde kam. Er selbst führte in der Folge Offenbachs Abendblätter auf, die Militärkapellen spielten sie — ihr musikalischer Reiz ermattete; das Stück gehörte zu den Blendern, deren Ende Makulatur heißt.

Die Morgenblätter dagegen? Man begann zu entdecken, was man besaß, zu lieben, was man verworfen hatte. Sie wurden mit den Jahren immer jünger wie ihr Urheber. Und heute, nach zwei Menschenaltern, wollen sie noch immer nicht wie Musik von gestern klingen, ja die Walzer von Lehar, Eysler und Oscar Straus müssen sich zusammennehmen, wenn neben ihnen auf Programmen die alten Morgenblätter erscheinen, frisch wie eben ausgegeben. Macht das nur die Kontinuität: weil sie mit uns aufwuchsen? Oder vielleicht doch der Einfall, der die Zeiten übersteht? Das erste Thema, mit Achtelnoten in die Luft stechend, hat Puppenhaftes: Colombine tanzt in ruckweisen Schritten, eine typisch Straußische Manier. Von Violinen in vibrierenden Achteln wiederholt, erwacht die Marionette, wird warm und lebendig, die Freude am Thema wächst mit seiner Entfaltung durch die Variation. Ein C-dur-Walzer folgt als verklärte Wiener Gleichgültigkeit (um nicht zu sagen: Wurstigkeit). Im F-dur-Teil verschiebt ein Straußischer Lieblingsgriff dem dyonisischen Thema den Rhythmus. Ein Baßwalzer — die Lustige Person mit gravitäischem Leibesumfang — vollendet den Humor des Stücks.

Mit den Morgenblättern steigt Strauß die erste Stufe über die Vorwalzer hinauf, als seien sie nur Versuch gewesen und nähert sich dem Typ der Schönen blauen Donau. Bezeichnend für ihn, der immer Harmonie suchte, daß er nun, in Harmonie mit einer Frau, in glücklichen Lebensumständen, von Pflichtarbeit befreit, zu seinem Ich vordringt und die goldne Reihe der Unsterblichkeitswalzer beginnt. Mit den Morgenblättern hat Strauß einen neuen Strauß entdeckt.

Mit den Morgenblättern (Werk 279) geht Strauß auch zu einem neuen Verleger über. Seine ersten Werke (1—17) erschienen bei Mechetti (später Spina); Werk 18—59 bei Müller; 60—94 wieder bei Mechetti; Werk 95 (Idyllenwalzer) bis 271 bei Haslinger; die Quadrille nach Verdis Maskenball (Werk 272) bei Spina (dem Verleger

Verdis); Werk 273—278 bei Haslinger, womit der Vertrag ablief. Die folgenden Werke kommen meist bei Spina, Cranz, Lewy, Simrock heraus, wie aus dem Werkeverzeichnis am Schluß zu ersehen.

Karl Haslinger, Altwiener Figur, Erbe des Beethoven-Haslinger, war auch Komponist („Liebesblüten“, Werk 89) und schrieb einen Walzer-Nachruf auf Strauß Vater. Mit ihm verkehrte Johann auf sehr vertrautem Fuß und schleuderte dem Mann alle Verlegerkniffe, wie Aussaugen, Anschmieren, Hineinlegen, in durchaus freundschaftlicher Weise an den Kopf. Einmal begrüßte er eine finanzielle Untat Haslingers mit dem Meyerbeer-Zitat: „Ha, welche Großmut! Sie muß ich loben!“ Einen Brief aus Rußland schließt Strauß in bissigem Humor: „Es grüßt Dich und Deine liebe Frau herzlich und aufrichtig — Du kennst die Bedeutung dieses Wortes als Verleger nicht — Euer Jean.“

Schließlich ging ihm, scheint es, der Humor aus, und er übersiedelte zu Spina, wo er einen besseren Vertrag schloß. Danach hatte er gegen bestimmtes Honorar jährlich sechs Tänze zu liefern, Mehrarbeit wurde besonders vergütet oder für nächstes Jahr gutgeschrieben, und dieser Vertrag dauerte bis 1874, wo Strauß aufhörte, einzelne Tanzstücke zu komponieren.

Übertriebene Vorstellungen darf man sich dabei nicht machen. Für den Donauwalzer, der um die Welt lief, und zwar ein paar-mal, bekam Strauß ganze 250 Gulden, nachher allerdings noch ein Ehrenhonorar. Die kindlichen Betriebsverhältnisse der Sechzigerjahre kannten noch nicht Honorare des Schlager-Komponisten, denen ein Boston oder Foxtrott Millionen trägt. Allerdings waren die Werte höher: sowohl die des Geldes als die der Kompositionen.

In den Titelblättern spiegelt sich der Wandel der Verleger und der Zeiten. Die alten biedermeierischen Querformate mit den zierlichen Blumenkränzen, den sauberen Lettern und Girlanden, den feinstochnen Porträts zeugen von der Kultur ihrer Jahre, und Sammler fahnden nach ihnen wie nach den Gläsern, Vitrinen und Kommoden ihrer Zeit. Das Verdienst, Walzer mit Titel versehen zu haben, fällt dem alten Strauß und Josef Lanner zu und hatte ein praktisches Bedürfnis zur Ursache. Früher hießen die Tanzstücke einfach: „12 Deutsche mit Trio“. Nun wollte man den Käufern neuer Walzer

entgegenkommen und sie nicht zwingen, die Opuszahlen auswendig zu lernen. Es war leichter, die „Schönbrunner“ zu bestellen als den Walzer in F, Nro soundsoviel. Die Titel des Altstrauß sind im Anfang noch vorstädtisch, ein Widerhall der Aufführungsorte: Tändlerln-Walzer, Döblinger Reunion, Hietzinger Reunion. Später ver-raten sie die Zeit lebendiger klassischer Bildung: Egerien-Tänze, Latonen-, Asträa-, Eunomien-Tänze, Minos-, Amphion-, Themis-Klänge. Noch später wandelt sich alles: das Quer- ins Hochformat, der Druck, die Ausstattung, das Papier, ins Geschäftliche, der Titel ins Plakat. Johann Strauß Sohn besaß eine Liste von Titeln, aus denen im Verein mit dem Verleger ein Name ausgesucht wurde. Aus den Umschlägen seiner Zeit — Siebziger- und Achtzigerjahre — blickt zuletzt der industrielle Betrieb mit industriellem Ungeschmack.

## AN DER SCHÖNEN BLAUEN DONAU

„Doch du bist noch, o Wien! Noch ragt zum Himmel dein Turm auf,  
Uralt mächtiges Lied rauscht ihm die Donau hinan.“

Ferd. v. Saar.

Karl Beck, ein stark sozial gefärbter Dichter des Vormärz, heute vergessen, hat einmal die Lippe zu einer unvergänglichen Zeile geöffnet.

„Und ich sah dich reich an Schmerzen,  
Und ich sah dich jung und hold,  
Wo die Treue wächst im Herzen  
Wie im Schacht das edle Gold,  
An der Donau, an der schönen blauen Donau!“

Der melodische Kehrreim des Gedichts, das Strauß irgendwie zuflog, berührte sein Ohr; seinem Gemüt entstürzte Musik. So wurde die eine Zeile unsterblich: „An der Donau, an der schönen blauen Donau.“

Der Duft eines Wortes genügte. Die Donau war die keusche Jugendliebe des Künstlers, und immer wieder sah Wiener Senti-

mentalität in ihr ein Wesen, liebebedürftiger als Stadt und Häuser, irgendwie verwandt dem Wiener Wald, doch frauenhaft und zärtlicher zu behandeln, als sei sie der einzige nennenswerte Fluß Europas, wobei die Dampfer fast überflüssig und störend erschienen. Als Kind und Schwärmer teilte Strauß die Wiener Selbstglorifizierung und führte sie als Künstler aus.

Er „malte“ den Fluß nicht, wie er in alten Schilderungswalzern das Ticken des Telegraphs oder in den „Nordseebildern“ (durch Hörner) das dunkle Brausen des Meeres gemalt hatte. Hier schuf er ein Preislied, keine Inhaltsangabe.

Er hat nie verraten, was die von hohen Akkorden überflimmerten Kantilenen-Ansätze, die Motivbruchstücke der Introduction „bedeuten“. Vielleicht sind sie die Beschwörung der Stromgeister, oder der Lichtertanz auf Wasserflächen, oder, weil sie wehmütig klingen, die Melancholie des ewig von den Dingen getrennten Künstlers, der im Besingen eins mit ihnen zu werden trachtet. Es steht in diesem Walzer nichts von Wind und Rohr, von Stiften, Weingeländen, Flößern, Winzern, Nibelungen und Heunenfahrt; und doch rauscht dies alles durch die Symphonie in Blau.

Der Tonbogen des ersten Motivs (Anprall an die Quint, zerstäubtes Herabsprühen aus deren Oktav) kann aus der Vorstellung „Woge“ geholt sein; aber diese Woge ist kein realistisches Bild, nur ein Sinnbild von Glücklichein; das selige Bewußtsein, dieser Donau anzugehören, an ihrem Ufer zu wandeln wie an der Seite der Mutter. Nicht der Gegenstand, — das Donaugefühl wurde Musik.

Es war der erste Chorwalzer, den Strauß schrieb. Das Stück mochte ursprünglich nicht chorhaft, sondern instrumental empfunden sein — die Stimmen machen einen „dazugesetzten“ Eindruck und müssen sich oft tieferer Melodienoten bedienen — doch wollte Strauß dem Wiener Männergesangsverein, der bedeutendsten Körperschaft seiner Vaterstadt, ein Werk für eine heitere Liedertafel widmen, und dies gab den Anlaß. Er dachte nicht im Schlaf an „Hymne“ oder „Nationalgesang“.

Am 15. Februar 1867 führte Rudolf Weinwurm die „Blaue Donau“ im Dianasaal mit der Kapelle der Brüder Josef und Eduard auf. Sie wurde warm, ja begeistert aufgenommen, war sie doch ein

echter Strauß, obwohl sie vorher keinen sonderlichen Eindruck machte und Nikolaus Dumba die Sänger warnte, Strauß nichts merken zu lassen, wenn er zur Probe erschien. Die Suggestionskraft des Tonstücks ahnte das Publikum der ersten Aufführung freilich nicht, doch ist es Legende, das Werk sei sanft durchgefallen — es mußte sogar wiederholt werden. Victor Keldorfer, der Chormeister des Männergesangsvereins hat dies in einer hübschen, gut belegten Broschüre nachgewiesen, wobei er auch Ergötzliches von der Schwierigkeit erzählt, den Straußischen Tanzrhythmus ausländischen Orchestern beizubringen, wie er denn einmal den römischen Musikern das Zusammenschleifen der ersten Viertel, das Wienerisch-Schmissige des Donauwalzers vorgeigen mußte, bis ihr steifes Abspielen in einen schwärmenden Vortrag überging.

Der Urtext des Walzers blieb nicht der letzte. Die Verse „Fasching ist da“ strich Strauß, wie aus der Handschrift zu sehen, selbst aus, worauf der Hausdichter des Vereins, Josef Weyl, seines Zeichens Polizeibeamter, andre Worte unterlegte:

„Wiener seid froh!  
Oho, wieso?  
Ein Schimmer des Lichts!  
Wir sehen noch nichts!“

Gesungen klingt das gar nicht so dumm, wie es gedruckt aussieht, zumal da dem Bau der Melodie gemäß den anrufenden Bässen die Tenöre antworten. Außerdem war nur ein halbes Jahr nach dem Sommer-Zusammenbruch von 1866 vergangen, das immer satirisch eingestellte Wiener Publikum freute sich verborgner Anspielungen, und ein „gelernter“ Wiener konnte sehr gut „Oho!“ sagen, wenn ihm ein Lichtschimmer versprochen ward . . .

Später wurde der Text ins Hymnische gerückt, entfernte sich also vom heitern Liedertafelzweck. „Donau so blau!“ sang Franz von Gernerth, und dabei blieb es. Jedoch die beredteste Sprache führt der Walzer ohne Text. Es gibt Melodien, zu denen jedes Wort paßt und keines. Man kann das Banalste und das Poesievollste singen, sie vertragen alles, befreien sich davon und triumphieren. Solche melodische Macht besitzt die Schöne blaue Donau, wie ihre Geschichte zeigt.

C E R C L E I N T E R N A T I O N A L  
Concert-Promenade

A l'instar des Concerts-Promenades

De Londres et de Vienne

Donné par

J o h a n n S t r a u s s

Chef de musique des bals de la cour impérial et royale d'Autriche  
et

B. Bilse

Musikdirektor de Sa Majesté le Roi de Prusse

P R O G R A M M E

Ouverture de Ruy Blas	Mende'ssohn	Künstlerleben (la vie
Morgenblätter, valse	Joh. Strauss	d'Artiste valse . . . Strauss
Potpourri de l'opera		Abendlied, exécuté par
Faust . . . . .	Gounod	tous les instruments à
Bavarderie, Polka . . .	Joh. Strauss	cordes . . . . . Schumann
Ouverture d'Oberon . .	Weber	Kaiserstadt-Polka . . . Strauss

Solche Plakate verkündeten kein halbes Jahr später den Besuchern der Pariser Weltausstellung die Mitwirkung von Johann Strauß. Ein Graf d'Osmond, Besucher und Bewunderer der Volksgartenkonzerte, hatte veranlaßt, daß Strauß nach Paris berufen wurde. Der Meister sicherte sich das Bilsesche Orchester und, nach vielen Schwierigkeiten, auch ein geeignetes Konzertlokal im Cercle international der Ausstellung. Bald begann dort seine Tätigkeit; allein der Cercle international war kein Volksgarten, die Wiener Berühmtheit verschwand spurlos im Pariser Weltrummel, und Strauß mußte erst „gemacht“ werden.

Dies nahm zunächst der österreichische Botschafter Richard Metternich oder vielmehr dessen Frau Pauline, die Tannhäuser-Metternich, in Angriff. Die exzentrische Frau, damals auf dem Gipfel ihrer gesellschaftlichen Macht, half Eugenie, das verspießbürgerte Paris zur Ville lumière zu erheben; sie rauchte dicke Zigarren, veranstaltete Eberjagden, ritt als Amazone durch das Bois de Boulogne und kreierte Moden. Sie war die große Dame des zweiten Kaiser-

reichs, dessen Prunk sie später nach Wien mitnahm, zehrte hier vom Glanz ihres Erlebnisses als „populärste Wienerin“ bis in ihr Greisenalter und starb September 1921, nachdem sie zuletzt ihren gelben Galawagen à la Daumont einem Fleischhauer verkaufen mußte. So endete die Repräsentantin einer luxurierenden Gesellschaft, um deren Dinereinladungen Paris gebettelt hatte.

Ihre Verdienste um Richard Wagner und Johann Strauß gehören ebenso in ihre Geschichte wie ihre Blumenkorsi, Praterfahrten und Redouten. Sie lud den Wiener Landsmann, den Meister, der ihre Mundart sprach, mit seiner Kapelle zu einem feenhaften Ballfest in die österreichische Botschaft, Rue de Grénelle. Die Luster waren leuchtende Blumenkörbe, im Hintergrund schäumte über rosenbekränzte Felsen eine Kaskade, und im Saal, der durch den Anbau für die Musikestrade erweitert wurde, bewegten sich die Größen der Mode und Politik: Napoleon und Eugenie, der König von Hannover, der preußische Prinz Friedrich und was Paris an Schönheit und Berühmtheit besaß, kurz, die Crème der Gesellschaft.

Doch auch dieser Abend blieb ohne Nachwirkung. Strauß spielte im Cercle international weiter, ohne Sensation zu sein. Da erschien eines Tags, halb aus Zufall, halb aus Neugier ein großer Herr im Cercle: Villemessant, Direktor des Figaro. Eben wollte er die Ausstellung verlassen, als er einige Walzerklänge hört; er wirft einen Blick hinein, entzückt sich — die Musik hat gar nichts von der gewissen deutschen Schwerfälligkeit, im Gegenteil, es prickelt darin ein fast gallischer Charme — er bleibt, dankt dem Dirigenten und entdeckt in ihm einen Mann, mondän und perlend wie seine Musik. Er lädt ihn zu einem Besuch ein.

Villemessant besaß mehr Macht als Napoleon und die Metternich zusammen. Er beherrschte die Pariser Stimmung. Monsieur Strauß erscheint in seinem Bureau, man plaudert so reizend miteinander, und Villemessant bekommt Lust, die Vorsehung zu spielen. Dem Manne muß geholfen werden! Unscheinbare Notizen beginnen zu werben und erheben wachsendes Geschrei, und wenn die Verleumdung ein Lüftchen ist, das Don Bartolo zum Sturm anfacht, so glich sie der Reklame des Figaro. Am 2. Juni etwa lautete sie so:

„Comme on envoie les ouvriers visiter à l'Exposition les produits étrangers de l'industrie à laquelle ils appartiennent, je voudrais que

les musiciens de nos théâtres lyriques alassent prendre des leçons en écoutant des admirables artistes dirigés par M. Strauß, qui a le diable au corps . . .“

Die andern Zeitungen werden mitgerissen, man ahmt den Eifer des Figaro nach, man wird enthusiastisch, und schließlich muß jeder anständige Pariser den dernier cri der Ausstellung, Mr. Strauß, gehört haben, qui a le diable au corps.

Der Austausch internationaler Höflichkeiten geht weiter. Villemessant gibt seinem Schützling eine glänzende Soirée in den Redaktionsräumen, die Koryphäen der Kunst und Literatur erscheinen, Gustave Flaubert, Turgenjeff, Henri Rochefort, Dumas fils, Ambroise Thomas, — wer konnte sich entziehen? — und Kaskaden von Ruhm stürzen auf den fassungslosen Wiener nieder. Mr. Strauß ist „gemacht“.

Er gibt dem Redaktionsstab des Figaro ein Gegendiner und läßt dabei seine Figaropolka spielen, die Villemessant gewidmet ist. Nun wird die Sache toll. Mr. Villemessant krönt seine Liebenswürdigkeit und behält sich vor, die Weine des Diners selbst zu besorgen, denn er und seine Mitarbeiter tranken nur spezielle Marken — und nach dieser diplomatischen Erfindung, die Jeans Taschen schonen soll, läßt er die Figaropolka, von Mr. Dulcken für Klavier eingerichtet, in der Beilage des Figaro erscheinen, umrahmt von einer Biographie, deren beispiellos falsche Tatsachen mit der Begeisterung für den Komponisten wetteiferten.

Strauß war obenan. „Seine Walzer klingen bis an die äußersten Grenzen der Zivilisation hinaus, in Amerika und in Australien, wie auch in China, wo sie das Echo hinter der großen Umfassungsmauer wecken . . .“ So umgrenzte der Kritiker Tissaut Mr. Strauß geographisch, und niemand konnte ihn widerlegen. D. G. D'Auvergne stellte hinwiederum fest, Mr. Strauß sei ein Gentleman und tanze seine Walzer, seine Quadrillen mit der Geige, den Armen, dem Nacken, den Schultern, dem Kopf. Unbegreiflich, daß die Zuhörer ruhig sitzen bleiben können: der Mann bewegt ja mit seinem Bogen die Säulen des Cercle international . . .!

Eines Tags erheben sich im Cercle international die schön-gewölbten Dreiklänge des Donauwalzers. Bei der „ung'schauten“ Begeisterung, die ihn umgab, durfte Strauß es mit dem Walzer wagen,

der in der Chormasse doch etwas erstickt klang und um dessen Coda ihm, wie er zu Josef sagte, leid tat. Nun stieg er einfach und schlank, von jedem Text befreit, auf, man entdeckte im Einfachen das Geniale, im Schönen Bezauberndes, und die Blaue Donau wurde vom allgemeinen Urteil als der Walzer der Walzer bezeichnet.

Strauß setzte das Zugstück als letzte Nummer auf jedes Programm, und die Franzosen, die keinen schlechten Geschmack bewiesen, klatschten schon, bevor sie ertönte. J. B. Wekerlin bearbeitete das Tonstück als Gesangwalzer für eine Stimme mit einem Text von Jules Barbier, und man begann in Paris zum Lobe Wiens die Valse chantée „Le beau Danube bleu“ zu singen:

„Fleuve d'azur  
Sur ton flot pur  
Glisse la voile  
Comme une étoile.“

Später kam ein zweiter Bearbeiter, L. Großmann, der nach Blauen-Donau-Motiven ein Walzer-Rondo machte, dessen Strophen auf ein herzliches Einverständnis mit dem Wiener Geist schließen lassen:

„Valsons toujours  
:,: lala :,:  
Jusqu'a demain  
:,: lala :,:  
La Valse est reine  
Son rythme entraine  
Les sages et fous . . .“

So erfuhr das in der Praterstraße entstandene, einem bescheidenen Zweck zugedachte Tonstück in Paris die internationale Abstempelung — nicht nur Bücher, auch Walzer haben ihre Gesckicke — und kein Künstler Österreichs, von Diplomaten ganz zu schweigen, brachte der Donaustadt in Frankreich einen nur annähernd gleichen Erfolg.

Trübsinnig stehen wir heute vor einem Chauvinismus, den zu besiegen uns allerdings ein Johann Strauß fehlt . . .

\*

Die Schöne blaue Donau verführte auch die englischen Bericht-erstatte, und ihnen dankte Strauß, daß der Kronprinz ihn nach London berief. Er hielt sechs große Konzerte im Coventgarden ab, wo zwanzig Jahre vorher das letztemal am Pult — sein Vater stand. Dem Huldigungswalzer für Viktoria, dem Londoner Saisonwalzer

des Vaters folgen nun die „Erinnerungen an Coventgarden“, die der Sohn nach englischen Volksmotiven komponiert. Und folgt die Schöne blaue Donau als österreichisches Triumphlied. Während Richard Wagner sich zwölf Jahre früher mit der Londoner Kritik balgte, Anton Bruckner ein paar Jahre darauf gänzlich unbeachtet in Albert Hall Orgel spielte, betörte mit leichteren Reizen Johann Strauß das englische Musikerherz.

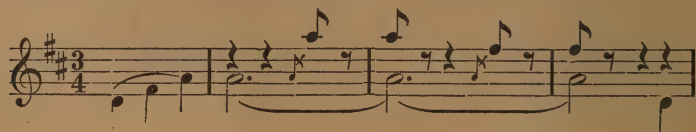
Er kommt nach Wien zurück und sieht nun ganz anders aus: auf ihm und seinem Walzer ruht internationaler Tage Abglanz. Man hatte gar nicht gewußt, was man besaß. Jetzt wird Wissen stürmisch und der Verleger reibt sich die Hände. Tag für Tag laufen Bestellungen ein, Tag für Tag gehen Kisten, gefüllt mit Schöner blauer Donau in die Welt. Die Auflagen steigen ins Ungemessene. Damals arbeitete man auf Kupferplatten, und für ein beliebtes Tanzstück reichte eine Platte (10 000 Abzüge) aus. Für den Donauwalzer wurden — 100 Platten verwendet: millionenweise ging er nach Amerika, Australien, nach England, Holland, Rußland und ging der Welt ins Blut. Eine Botschaft der Freude an alle Völker.

Worin lag nun die Verführung dieses Stücks?

Man sagt: in seiner Einfachheit und bezeichnet mit Einfachheit eines der holdesten Wagnisse der Tonkunst. Denn Wagnis ist es, 32 Takte melodischer Berausung aus einer Tonart zu gewinnen, Wagnis, eine so lange Linie einem einzigen Motiv, einem Dreiklang abzugewinnen.

Die ersten vier Takte, ein D-dur-Dreiklang, dessen Töne wie auf Treppen emporsteigen, sind Betriebsstoff für den ersten, den Physiognomieteil des Walzers. Sie genügen. Mit ihnen hatte er den Ton.

Von seinem Vater sagte Johann bekanntlich: er komponierte ohne philosophische Systeme, es mußte ihm nur etwas einfallen. Diese glückliche Art des einfallsreichen Komponierens gab Johann auch den Urgedanken, das weltberühmt gewordene Zitat ein:



Dieses Thema steigt seine drei Stufen empor und bleibt auf der letzten stehen, wo ihm ein Akkordregen den Kopf umsprüht. Je-



Johann Strauß

Pariser Aufnahme aus dem Weltausstellungsjahr 1867



Marie Geisinger (1833—1903)  
die erste Marie im „Karneval in Rom“,  
3. Akt (Maler-Szene)



Alexander Girardi (1850—1918)  
als Marchese Sebastiani im „Lustigen Krieg“,  
den Naturwalzer singend

doch — „Stufe“ und „Steigen“ sind Ausdrücke, so schuldürr und eckig, daß sie nur Wahrheit für eine Sonatine von Clementi bilden. Das Donauwalzerthema hat die Linie eines verzückt sich zurückbeugenden Frauenrumpfs. Wird das Thema getanzt, so macht die Körperbewegung es sichtbar: die Tänzerin wird den Kopf trunken in den Nacken legen und bei der Dominante die Seligkeitsbewegung ausführen, die Arme auseinander-, die Augen zum Himmel werfen. Sie schwimmt auf der Glückswoge, wie sie bei den „Geschichten aus dem Wienerwald“ in rhythmischem Schlendern glückgelöst auschreitet. Das verzückte Thema hat den Donaustil: ein Ruf aus dem Überschwänglichen der Straußseele, den der Musiker edel rundet und bündigt.

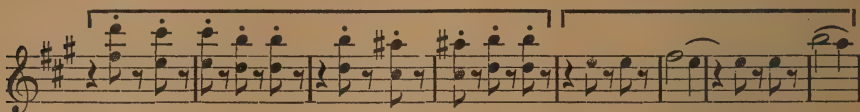
Aus der ersten Einfallswelle folgten, mühelos, wie es scheint, die andern. Ein sonnbeglänzter melodischer Strom fließt über eine simple Schulkadenz hin, die tausende Komponisten kannten, ohne daß ihnen dazu der goldene Strom eingefallen wäre.

Nebenströme folgen mit melodischem Ideenzufluß; nach hellbesonnem D-dur erscheinen Partien in G und F, und das ganze steigert sich unmerklich zu einem orgiastischen Ausbruch im letzten Teil, A-dur, der drei gleiche Noten (cis, cis, cis) in den Boden stampt. Hier wird die Wonne Raserei und die Tänzerin zur Freudenfurie.

Wenn es vorüber ist, merkt man, es war ein Lobgesang, nein, ein Verzückungsreigen vor der Landschaft, wie ihn David vor der Bundeslade tanzte. Die Entladung einer rhythmisch-frohlockenden Natur, eines Künstlers ohne Nachtgewitter, ohne schwarze Dämonen. Naive Zeichenkunst umgab den geigenden Strauß immer mit Engeln, und in der Tat: ihn umringten nicht die Schlangen Mahlers oder Wolfs, kein mystischer Schauer lief um Johanns Stirn, er sah Gott nur im Lächeln einer Frau, eines schönen Frühlingstags, einer liebebreizenden Landschaft.

Überall in seinem Schaffen begegnen wir der faunischen und der dionysischen Melodiegruppe. In der faunischen klingt aus Stakati und Vorschlägen die Wiener Keckheit, der Mutterwitz, der abgefeimte, der „harbe“ Ton seines Wesens; in der dionysischen schwingt sich die blitzende Schönheit seiner Linien über Tod und Leben, es sind die Himmelfahrten seiner Liebe, oder weniger hochtrabend: die „Verkaufts-mei“-Gwand-Stimmungen“ der Wiener Seele.

Oft sind Faun und Dionysos auf verschiedene Walzer verteilt, oft folgen sie in einem Walzer dicht aufeinander, und diese Gegensätze, technisch unterstützt durch harmoniefremde Noten, dazu gaukelnde Leitetöne, die wie Grundtöne behandelt werden, machen den Hauptreiz im Straußischen Geigenwalzer und seiner Verführung aus.



Sein Walzer, der bald selig kreist, bald scharf losgeht, verliebt erschauert, Frauen umbuhlt, süße Verbindlichkeiten flüstert und sich selbst auslacht, hinterläßt ein buntes Erlebnis durch die Magie seiner Gegensätze.

Johann Strauß, der das eigene Freudengefühl formte, hat damit ein neues Gefühl erfunden: die Sehnsucht nach der Donau, die erst mit dem Donauwalzer so recht lebendig und mächtig wurde. Er, nicht Karl Beck, hat die Donau für Wien entdeckt, das geographische Bewußtsein der Stadt zu heiterem Pathos erhoben. Strauß hat dem Strom sogar den ewigen Azurton verliehen, denn nur bei guter Himmelslaune wird die grüne Donau blau, und Franz Lehar komponierte 1919 einen Klagewalzer „An der grauen Donau“ mit katzenjämmerlich verfärbtem, auf Knickebeinen gehenden Straußischem Hauptmotiv: der Walzer eines Wirklichkeitsmenschen, der alles Elend komponierte, das sich seitdem an diesen Ufern zutrug.

Jede Landschaft erhält ihr Antlitz durch den Künstler, der sie von der Wirklichkeit erlöste. Der Pastoralbach, das Meistersinger-Nürnberg, das Salome-Judäa erhoben sich im Abglanz der Musik über die geographische Realität zu Musiklandschaften, die intensiver in uns leben als die wirklichen. Und das Schöne von der Blauen Donau ist der Walzerrhythmus, der ihr reines Echo bildet.

Strauß hat damit noch mehr geschaffen: eine melodische Verkündigung Österreichs, die dieses Land als Schönheit, Österreich als Herzenswert feiert, Österreich ohne sein Schwaches und Rohes, ohne seine Vampyre, Tagediebe, Schlieferln und Politiker. Österreich als klingende Idee.

Und dieses Österreich liebt jeder.

## FREUT EUCH DES LEBENS ...!

Ein Jahr nach dem Donauwalzer (1868) schrieb Strauß die „Geschichten aus dem Wienerwald“, ein Gegenbild zum Donauwalzer: die Lobpreisung der Wiener Erde. Das Stück wurde bei einem Fest des Fürsten Hohenlohe im Augarten zum erstenmal aufgeführt; als es Strauß 1872 in Baden-Baden dirigierte, konnte sich der alte Kaiser Wilhelm daran nicht satt hören. Doch war es weder Zufall noch persönliche Vorliebe.

Die „Geschichten“ sind Catullismus in Dreivierteltakt. Sehnsuchtston eines städtischen Künstlers, der sein Sirmio sucht. Wien war das große „graue Steinmeer“ geworden, das die Natur weit und weiter von sich drängte, der Wald ein verlornes Paradies, das Ziel unzähliger Sentimentalitäten. Die „Geschichten“ fallen in die Zeit des jungen Rosegger, des steirischen Rousseau, dessen Almg'schichten Deutschlands und Österreichs Städter mit Entzücken verschlangen, und denen die Anzengruberschen Bauernkomödien folgten.

Die Einleitung ist Beschreibung. Pastorale Wirklichkeiten werden erzählt, die Dorfidylle wird gepriesen, das Linzer Ländlertum klingt nach, man kann an Waldmüller und sein Scherzendes Paar im Gebirge denken. Aber hiermit hört das naiv Deskriptive auf: nach dieser Einleitung werden keine „Geschichten“ mehr erzählt — mit dem ersten Walzer entkommen wir in seelische Sphären, hören die Geschichte einer Wonne.

Ältere Bewunderer glaubten aus dem ersten Walzer ein „Flüstern und Kosen“ zu hören: allein es flüstert weder, noch kost es; weder rauschen die Wipfel Eichendorffs, noch perlt Liszts Waldesrauschen. Der Walzer ist nicht die Landschaft, sondern deren Echo. Streng genommen ist die Landschaft ja starr; ewig anders, immer berückend der Künstler, aus dem sie als Stimme wiederhallt. Solche Stimme wurde hier Walzer: Landschaft, sagt Lissauer, ist ein Zustand der Seele. Weich aneinandergeschmiegt schweben selige Sexten durch den Tonraum — Eros in den Intervallen — in sanft wellendem Anstieg heben sie sich hoch und höher, berühren die Melodiepunkte a, c und d, bis sie den Gipfelpunkt f erreichen. Eine zweite Empfindung bricht durch, ein Glückstrom rauscht durch das Herz des Einsamen, den dieser Wald aufnahm, daher ein zweites Motiv: die

Musik breitet die Arme aus, und wie sich im ersten Satz der Pastore die befreite Brust in tiefen Atemzügen hebt, so erscheint hier als wonniges Behagen und Gelöstsein der Straußische Orgiasmus, ja seine Bewegungszüge haben Verwandtes mit denen Beethovens, weil der Affekt verwandt ist:



Dieser Verzückungswalzer darf sogar expressionistisch genannt werden, eine ganz persönliche Gefühlseinstellung bemächtigt sich des Gefühls aller. Unter der Bewußtseinsschwelle lagert bei diesen Walzerwonnen die Vision des steinernen Stadtsommers, dem die Gefangenen des Handels und seiner Bureaus am Sonntag entfliehen. Die Wiener Landpartie mit Hemdärmel- und Heurigenglück, mit Gesang und Liebe hat eine verklärte Form gefunden: der Waldsonntag eines kommerzialisierten Geschlechts.

Kompositionstechnisch übertreffen die „Geschichten“ die Blaue Donau, denn der Donauwalzer ist einmotivig gegliedert, während hier zwei Motive einander sowohl in der dachförmigen Linienführung wie in der rhythmischen Zeichnung, in Zwei- und Einstimmigkeit kontrastieren. Der erste Walzerteil gehört, vierundvierzig Takte umfassend, neben Bachs Aria, dem Largo von Händel, Schuberts Ave Maria, Wagners Winterstürmen, dem Thema der Siebenten Brucknerischen Symphonie, den Liebesgesang Kunrats zu den größten melodischen Längenmaßen der Tonkunst. Er zeigt die Fortentwicklung des Meisters in die melodische Endlosigkeit hinein. Auch den „Geschichten“ wurden Texte unterlegt; aber die allessagende Musik triumphiert des ledernen Worts, und sängen die Koloratursängerinnen auch die kultivierten Verse Hans Müllers. Holde Undeutlichkeit der Aussprache wird dabei ungewollt zur Tugend.

Mit den „Geschichten aus dem Wienerwald“ sang Strauß ein heiteres Sehnsuchtslied für alle Sklaven des Berufs, nannten sie sich auch Kaiser.

Vor den „Geschichten“ steht das „Künstlerleben“, ihnen folgt 1869 abermals ein Chorwalzer „Wein, Weib und Gesang“, Johann Herbeck gewidmet, der die Schöpfung am 2. Februar mit dem Wiener Männergesangsverein aufführt. In diese Zeit der anakreon-tischen Rufe des Künstlers gehört vor allem noch „Freut euch des Lebens!“ (Werk 340) typisch auch darin, daß er anfangs wenig Widerhall fand und erst später durch einen ziemlich Lerchenfelde-rischen, keineswegs Goetheschen Text beliebt wurde.

Aus dem großen Füllhorn fielen noch Polken, wie „Leichtes Blut“, die „Sängerlust“ (abermals dem Männergesangsverein gewidmet), „Ein Herz, ein Sinn“ und die den Ungarn gewidmete Schneltpolka „Eljen a magyar“, die Strauß beim Pester Nationalfest unter wahren Nationaljubel aufführte.

In diesen Zeitraum gehört das „Perpetuum mobile“, ein musika-lischer Schabernack, worin der Humorist Strauß eine Polka ohne Ende in flimmernder Instrumentation — Piccoli und Fagotte, Glöckchen und Kontrabässe — um sich selbst kreisen läßt, ein Merkbild nie endender Tanzlust, das seinen genialen Darsteller in Richard Strauß gefunden hat.

Das Jahr 1870 bildet einen Drehpunkt im Leben des Künst-lers. Am 23. Februar stirbt seine Mutter Anna. Die ganze Stadt trug mit an seinem Verlust, und wie bei Trauerfällen im kaiserlichen Haus wurde ein Ball — der Studentenball — am Todestag abgesagt. Frau Strauß, im gleichen Jahr wie Lanner geboren (1801) überlebte ihren Mann, seine Zeit und vererbte ihrem Erstgeborenen, dessen Auf-stieg sie miterlebte, den körperlichen und geistigen Gesichtsschnitt. Wenn man zu sagen pflegt, mit dem Tod seiner Mutter sei ein Mensch erst allein, so ist dies mehrfach wahr bei Johann Strauß. Er soll ihrem Leichenbegängnis fern geblieben sein, er verwand in diesem Fall erst recht nicht seine Scheu vor metaphysischen Dingen, und so unberührbar von allen Vorgängen des äußern Lebens sein musikalisches Innenleben blieb — ein kleines Weltsystem für sich — so scheint doch sein Verstummen in diesem Fall die Tiefe des Er-lebnisses anzudeuten. Seine letzten Walzergaben sind am 15. Januar „Freut euch des Lebens!“ und am 18. Februar „Neu-Wien“. Die Reihe bricht ab, das Füllhorn bleibt leer.

Freilich hängt dies mit einer andern Wende zusammen. Mit

jenen Walzern hört der eigentliche Walzerkomponist Johann Strauß auf. Schon beginnt der Operettenkomponist, der neue Johann Strauß, der die Heiterkeit seiner Gesellschaft durch die Bühne spiegelte, der Wiens Rang als Operettenstadt begründen sollte.

Er schreibt Tanzmusik nicht mehr reihenweise wie früher, sondern in Rast und bei Gelegenheit, den Adelenwalzer, das Wiener Blut, oder die Gruppe der Alterswalzer: Kaiserwalzer (437), Groß-Wien (440) und den Brahms gewidmeten Walzer „Seid umschlungen, Millionen!“

Ergeben die ersten drei Jahrzehnte seines Schaffens (von 1844 bis etwa 1872) fast dreieinhalbhundert Werke, so die beiden letzten Jahrzehnte (1872 bis 1899) nur einhundsiebenunddreißig. Doch gilt hier nicht Zahl als Maß, die Schaffenskraft ermattet nicht, wächst vielmehr an, denn Strauß schreibt siebzehn Operettenpartituren und gibt deren Tanzstücke einzeln heraus, als erstes die Shawl-Polka aus Indigo.

Mit den Operetten wächst er äußerlich über die vom Vater überkommene Form, sozusagen die Hausform der Strauße hinaus. Altstrauß hat kein Bühnenwerk geschrieben, Lanner sich nur vorübergehend dem Theater genähert — Strauß der Jüngere gibt der rhythmischen Verführung weitere Möglichkeiten und, durch die Magie der Bühne, sinnlich erhöhte Eindruckskraft.

Nicht übermächtiger Trieb entführt ihn der Erbform, sondern eine Summe äußerer Umstände, und im Grund blieb seine Operettenmusik, was seine reine Tanzmusik war: die Umsetzung seiner „erotischen Nachtigall“ in Rhythmus und Klang. Er stellt dort wie hier, umsingend und umspielend, das gleiche unerschöpfliche Thema dar, das Thema: Johann Strauß.

## ZEITGENOSSEN

„Meine Fersen bäumten sich, meine Zehen horchten,  
dich zu verstehen: trägt doch der Tänzer sein Ohr  
in seinen Zehen.“

Nietzsche, Zarathustra.

Als Hans von Bülow, aus dem schüchternen Liszt-Schüler längst der große Dirigent geworden — der größte seiner Zeit — Strauß

1872 in Baden-Baden wiedersieht, wird er der eifrigste Besucher seiner Konzerte. Er vergißt seine Verbitterungen, sein Humor verliert die Krallen, sein kühler Geist bricht in Flammen aus, und Bewunderung reißt ihn zu dem preisenden Geständnis: „Ein scharmanter Zauberer, dessen Kompositionen von ihm selbst dirigiert, mir einen der erquickendsten Musikgenüsse gewährt haben, dessen ich mich seit langer Zeit entsinne . . . das ist einer meiner wenigen Kollegen (ja), vor dem ich ungeschmälerte Hochachtung haben kann . . . von dem kann Unsereiner was lernen!“ Der Enthusiasmus des unenthusiastischen Mannes nimmt kein Ende, das Echte und Eigene fasziniert auch den Unfaszinierbaren: „Das ist ein Dirigentengenie in seinem kleinen Genre, wie Wagner im Sublimen! Ich bin noch ganz erfüllt davon, Herz und Kopf tanzen in mir weiter, wie be rauschte Derwisch-Fragmente.“ Und er beschließt das Erlebnis mit dem Bekenntnis: „Aus Strauß' Vortragsweise ist für die Neunte Symphonie wie für die Pathétique zu lernen!“ Worte, die man vielleicht als Worte überliest, die aber Gewicht bekommen, wenn man in der Gegenwart denjenigen Tanzkomponisten suchte, dem Furtwängler oder Richard Strauß Gleiches nachsagten. . . .

Die Bülowsche Einstellung bezeichnet auch die der andern Neuromantiker. Liszt, der zwischen dem Vater und Sohn Strauß geboren, aus der gleichen Zeitkultur kommt, umfaßt beide mit der gleichen Wertschätzung. Bei einer festlichen Gelegenheit nötigt er seine Tochter Cosima aufs liebenswürdigste, mit ihm vierhändig die „Nachtfalter“ zu spielen; er hört 1883 (bei Tarnoczy in Pest) von Strauß mit besonderem Vergnügen die eben entstandenen Frühlingsstimmen auf dem Klavier. Leider hat er selbst keinen Walzer des Sohns transkribiert; seinen Geist atmen immerhin die dankbaren und einmal sehr beliebten Bearbeitungen von Karl Tausig (Nachtfalter, Man lebt nur einmal, Wahlstimmen), in denen das Gliederverrenken und Halsumdrehen der Thematik wenigstens mit chromatischem Witz betrieben wird.

Mit Vater Strauß war Liszt schon 1840 in Wien in Berührung getreten. Nach einem Konzert im Redoutensaal verlangten die erregten Zuhörer noch „ein Improvisato“. Das Publikum schlug Themen vor, ein Wahlkomitee entschied darüber, und von den drei gewählten Themen (Haydns Volkshymne, einer Kantilene von Thalberg

und einer Walzermelodie von Strauß) suchte Liszt die Walzermelodie „Das Leben ein Tanz“ hervor. Die Schiedsrichter hatten sie verworfen; Liszt überrumpelte damit das Publikum, ja, das Publikum lernte sie durch ihn erst kennen: „Wie koste die Tanzweise auf dem Spiegel des Parketts, in einem Kerzenmeer unbeschreiblich vornehm und kokett mit der Kaisermelodie! . . . Der verachtete Walzer erhob sich am Schluß der Improvisation zu einem elektrisierenden Dithyrambus der Freude!“ Später (1846) besuchte Liszt oft mit Balfe und Wallace den Volksgarten, um Straußische Weisen zu hören, die ihm nächst Schuberts Walzern die liebsten waren. Seine Schätzung wurde zur Tat, als er am 20. Juli bei einem Straußischen Gartenkonzert in der Brühl mitspielte, am Klavier, umringt von einem Kranz schimmernder Damen (L. Ramann, Franz Liszt, S. 272).

Johann Strauß sah Richard Wagner bloß einmal: Herbst 1875 in Wien, als Wagner ihm seinen Kaisermarsch vorspielte. Aber Strauß diente der Sache des Meisters, aus einem musikalischen Instinkt heraus, und pflegte sein Werk, während Wien sich gegen Wagner aufrichtete, der — im Geist Kaiser Josefs! — das Hofoperntheater umgestalten wollte „zur Veredelung der Sitten und des Geschmacks der Nation“. Und als Wagner vergebens bemüht ist, seinen Tristan 1861 in Wien persönlich einzustudieren, und Hanslick in Erfüllung einer echten Heroldsaufgabe die Unaufführbarkeit des Werks verkündet, das darauf wirklich abgesetzt wird — da ist es Johann Strauß, der den Besuchern der Volksgartenkonzerte die verrufene, unspielbare Tristanmusik vorführt, Szenen aus allen drei Akten, wozu Strauß überdies von E. Kulka genaue Text-erklärungen schreiben läßt.

Strauß, der Wagners 50. Geburtstag in Wien durch die Holländer-Ouvertüre feierte, fährt als alter Mann (1892) zu den Bayreuther Festspielen (Meistersinger, Parsifal) und hört den Blumenmädchen-Walzer“ mit einer leisen Genugtuung, als habe bei diesem Dreivierteltakt „der große Richard“ doch in seine Partituren geguckt. . . Sein Wagner-Erlebnis ist wie das Anton Bruckners rein musikalisch.

Umgekehrt durchspielt ein Strauß-Ton das Leben Wagners. An seinem 63. Geburtstag läßt Wagner sich von einem Liebhaber-Orchester, das Anton Seidl dirigiert, Straußische Walzer vorspielen und dirigiert darauf selbst „Wein, Weib und Gesang“. Er erwirbt

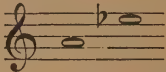
in Bayreuth die berühmte Parzelle mit dem Komposthaufen zu seinem Grundstück, indem er dem ungeneigten Verkäufer als versöhnende Zugabe einen Straußischen Walzer vorspielt. Er läßt in einem Trinkspruch „unsre Klassiker von Mozart bis Strauß“ leben und nennt den Wiener Meister „den musikalischsten Schädel, der ihm je untergekommen sei.“ Von den Huldigungsakkorden am Schluß des Hofopernaufsatzes hörten wir schon als einem Wagnerschen Bekenntnis zur anmutvollsten Ausblüte des Wiener Geists. Wie muß er sie geliebt haben!

Und ebenso schätzte sie die „Gegenseite“, Johannes Brahms, eines der wenigen Geschmacksurteile, worin er sich mit Wagner traf. Dabei ist das Verhältnis, in dem Strauß zu Brahms stand, von köstlich naiver Einseitigkeit. Johannes Brahms schrieb einmal den Anfang des Donauwalzers auf den Holzfächer der Frau Adele Strauß, und darunter: „Leider nicht von Johannes Brahms!“, eine halb verbindliche, halb selbstironische Geste, hinter der doch echtes Bedauern steckt. Brahms fühlte sich von Strauß angezogen, und beobachtete ihn, fasziniert von seinem heitern Dämon. Selbst Schwerarbeiter bewunderte er die leicht spielende Naturkraft, den ewigen Springbrunnen, kam oft und gern zu Strauß, in dem ihm Wien, der Süden, das ihm fehlende tanzende Heidentum, vielleicht jenes Ur-Scherzo entgegensprang, das er selbst nicht schreiben konnte. Es rührt geradezu, den versperrten Norddeutschen, der sich immer zur klassischen Haltung bündigt, mit Straußischen Walzern beschäftigt zu sehen. Wie gern spielte er „Wein, Weib und Gesang“, und wie gern wollte er die Tänze aus dem Orchestralen, sich und andern zur Freude, für Klavier übertragen! Seine Fersen bäumten sich, seine Zehen horchten, Strauß zu verstehen. . . .

„Wie groß die Vorliebe war, die Brahms für den Menschen und Musiker Strauß hegte, geht daraus hervor, daß er, der sonst jedem Kollegen seinen Denkkettel anzuheften und gerade die Wiener Schule mit schonungslosen Sarkasmen zu regalieren pflegte, ihm auch im Scherz niemals ein verletzendes Wort gesagt hat — —“ (Max Kalbeck). Ja aus Thun grüßt Johannes den „Meister Johann“ (26. Juni 1888): er habe im Schänzlitheater zu Bern die Fledermaus gehört, den hübschen Professorsfrauen sein Evangelium gepredigt und lebhaft empfunden, daß er doch der einzige Musiker und Komponist

heut sei, der zu beneiden ist, zu denen auch er selbst, Brahms, zu zählen sei. . . .

Strauß betrachtete Brahms mit scheuer Ehrerbietung, „als eine große schwerverständliche, aber allgemein beglaubigte Autorität“, als gelehrtes Haus und Schöpfer unheimlich ernster Dinge, von denen ihm nur das Deutsche Requiem eingänglich erschien. Obwohl selbst im Umgang mit dem musikalischen Patriziatum machte er die Wiener Brahmsmanie nicht mit, bezeugte seine Ehrerbietung durch Widmung eines Walzers („Seid umschlungen, Millionen“, eines seiner schönsten Alterswerke) — aber im Grund wußte Johann mit Johannes nicht viel anzufangen. Nach einigen Pflichtgesprächen verstummte er.

Auf ein Tamburin, das bei einem Fest der Frau Adele Strauß versteigert wurde, setzten beide Künstler ihre Namen: Brahms schrieb: „Hofdienst bei  (Anfangsbuchstaben der Hausfrau). Für Fugen: J. Brahms“. Worunter Johann setzte: „Für Walzer: Johann Strauß.“

Mehr fühlte er sich zu seinem weiteren Landsmann Anton Bruckner hingezogen, was schon die gleiche Mundart erleichterte. Es kam zwar nur einmal zu persönlicher Berührung — Frau Adele Strauß lud Bruckner zu einem Backhendelabendessen ins Palais der Igelgasse, wo sich alle über Bruckners Bayreuther Erlebnisse krank lachten — und von einem Verhältnis kann nicht die Rede sein. Aber Anton Bruckner lauschte wohl eine Stunde hinter der geschlossnen Tür, als Johann Strauß, der sich allein glaubte, im großen Musikvereinssaal am Klavier phantasierte; offenbar hörte Antonius bei Johann die verwandte geistige Mundart in Fülle. Und nach der Aufführung der Siebenten Symphonie, die das Gelächter und Entsetzen der Hanslick-Leute bildete, fand Bruckner, spät nachts heimkehrend, auf seinem Tisch ein Huldigungstelegramm von seinem begeisterten Zuhörer Strauß.

Nicht als ob Strauß sich als Anhänger oder Sachverständiger gefühlt hätte; aber er fühlte die Verwandtschaft mit einem Geist, der, wie er Musik aus der Heimaterde machte, der das Volkhafte in edlere Formen, und den Ländler, den Vater des Walzers, symphonisch verarbeitete.

Strauß selbst schrieb keine Walzersymphonien und Symphoniewalzer, es lag ihm fern, gleich Berlioz in der Fantastischen Symphonie dem Walzer deskriptive Aufgaben anzuweisen, ihn Prunk und Glanz eines Ballfestes schildern zu lassen: Strauß blieb Tanzmusiker. Das einzige, was seine Musik absichtlich schildert, ist er selbst: der Diesseitskünstler, dessen unausgesprochener Wahlspruch lautet: „Man lebt nur einmal!“, der Dionysiker, der von Tod und Grab und Jenseits nichts hören mochte; hierin das Gegenbild zum Kreuzfahrer Bruckner, der immer die Wege zu Gott sucht, dem himmlischen Jerusalem zuwandelt, und der seine mühselige Erdenpilgerschaft mit dem Worte tröstet: „Non confundar in aeternum!“ Beide Künstler bezeichnen das österreichische Wesen. Tänzer und Beter reichen einander die Hände.

Johann Strauß war ein Wiener Gebieter geworden. Vom einstigen Kapellmeister der „Dekreter“, jener soldatenspielenden vormärzlichen Handwerker, aufgestiegen zum Hofballmusikdirektor; vom zaghaften Debutanten mit vier Kompositionen zum Weltmeister auf seinem Gebiet. Kunstpolitische Kurzsichtigkeit verhinderte Wien, Männer wie Liszt und Wagner heranzuziehen und ihnen Weimar und Bayreuth zu sein; kritische Erlebnisunlust, die ihre Quelle in dem gleichen Konservativismus hat, mißhandelte Hugo Wolf, Anton Bruckner und Gustav Mahler. Nichts wurde getan, das Erbe großer Musikkulturen durch neue Temperamente zu verwalten. Der einzig Wohlgelittene und Geliebte blieb Johann Strauß, weil er das einzige Genie war, das der Mittelmensch wie der Hochmensch verstand, weil er im guten Sinn „Musik für alle“ schrieb.

## EIN ENDE MIT MUSIK

„Hier singen wir und musiciren wir und gehen ins Theater und zu Strauss und stecken mit ihm den Kopf in den Sand unsrer Gemüthlichkeit.“ Billroth an His in Basel. Wien, 21. Mai 1871.

Johann Strauß gehört nicht allein zur österreichischen Musikgeschichte. Als unbewußter Sammler, als absichtsloser Einiger aus-

einanderzerrender Kräfte spielt er eine noch unbeachtete naiv-politische Rolle.

Er war kein nationaler Herold wie Verdi, der sein Volk tyrtäus-haft anfeuerte, dazu fehlte schon ein geschlossenes österreichisches Volk.

Aber wer einmal Österreichs letzte Tage beschreiben wird, kann nicht an dem lebenswürdigen Werber vorbei, nicht an dem schar-manten Kind des Volks, dessen Fröhlichkeit das ganze Reich ansteckte und Wien mit einem versöhnenden Goldschimmer umgab. Und hatte man geseufzt und sich weidlich ausgeschimpft, so fiel man Wien tränenden Augs doch wieder an den weichen Busen.

Wenige Wochen nach der Aufführung seiner „Wiener Chroniken“ — April 1862 — wurde in einer eilig zusammengezimmerten Bude am Schottenring das Schmerlingstheater eröffnet, benannt nach Anton Schmerling, dem „Vater der Verfassung“. Der Volkswitz sprach vom ersten österreichischen Parlament als einem Theater, mit Recht, denn die ungarischen und slawischen Abgeordneten blieben aus und der Wiener Liberalismus hielt am Schottenring prachtvolle theatralische Redeübungen.

Das Wiener Großbürgertum, ein lauer Nachhall der idealistischen Aufstachler von 1848, hatte den Barrikadengeist längst verschwitzt. Nach den ersten Kindheitsträumen trat, wie immer, Umschlag ins Praktische ein, das Auge, bisher in die Wolken gerichtet, suchte den Boden, auf dem man verdienen konnte. Das Bürgertum legt seiner Stadt eine Prachtstraße um den Leib, es schafft Bahnen und Bauten, wird prasserisch und knieweich, und während es sich um eine Scheinkonstitution erregt, duckt es sich dem alten Hof- und Polizeistaat tiefer denn je.

Das intellektuelle Wien entzückt sich an Rhetoren wie an Sängern, begeistert sich an Dr. Mühlfelds Napoleonkopf und Lieb-schaften. Die nichtdeutschen Abgeordneten kamen nicht? Störri-sche Exoten, die nur wegbleiben sollten! Wenn der Liberalismus die neue Ringstraße ansah, hielt er Österreich für ewig. Nur wenige erkannten die ersten Zerrungen und tödlichen Rucke im österreichischen Leib, die Vorzeichen der Zellteilung. . . . „Mich darum be-werben, in Österreich zu leben, das möchte ich doch nun nicht, nachdem die Neuzeit gelehrt hat, daß dieser Staat gar keine Lebens-

fähigkeit mehr besitzt“, schreibt Billroth (11. Dezember 1866 an Dr. Eiser in Frankfurt). Und als es zur Sonderung Ungarns kam, ernannte der allzeit witzige Bauernfeld bereits einen Grafen Finis Austriae . . .

Ohne Beklemmung lebt die Wiener Masse, aus dem Tag in den Tag hinein. Die Romantik des Beinfleischs und des Apfelstrudels erreicht ihren Hochpunkt, und das Bierphilisterium übertrifft sogar das kindselige Backhendelglück des Biedermeiers, weil es wilder und kulturlos war.

Die Buntheit der Nationen, die getrennt einander geduldet, ja wirtschaftliche gebraucht hätten, die, zusammengepreßt in eine Hausmacht einander auffraßen, führte zum Krieg aller gegen alle. Ohne gemeinsames Fühlen und Wollen, innerlich ermattet, von Regierungen geführt, die unwahr im Handeln, veraltet im Denken und im Grunde arme bürokratische Fretter mit großen Gesten waren, verliert Österreich seine letzten Einsätze wie ein verzweifelter Spieler. 1859 kommt Solferino, 1866 Königgrätz, womit es aus dem deutschen Großleib ausgeschieden wird. Am 4. Juli 1866 besucht Friedrich Schlögl den Weichselgarten, das Eldorado begeisterter Biertrinker, und findet die geräumige Herberge gepfropfter als je: drei Kälber wurden an diesem Tag verzehrt. „Welcher Appetit nach dem Nebel von Chlum!“

„Freut euch des Lebens!“

Die Gewohnheiten des Gehorsams und des Genießens, erzählt Friedjung in seinem „Kampf um die Vorherrschaft“, erfuhren keine Unterbrechung. Theater und Vergnügungen zeigten nichts von allgemeiner Trauer; die Konzerte von Strauß im Volksgarten waren, wie immer, gut besucht. L. A. Frankl, der Dichter, gerät in einen Wutausbruch, als er am Abend nach Königgrätz 2000 Wiener und Wienerinnen bei einem venezianischen Sommermaskenfest im Prater sieht: „Verdient solch elendes Gesindel nicht sein Schicksal?“ (An Anastasius Grün.)

Nun, es gibt Blinde, die nicht Teiresias gleichen; und dieser Blinde war das Wiener Großbürgertum, leidenschaftlich in seiner Schwäche, ängstlich vor sich selbst, ahnungslos in seinen Absichten.

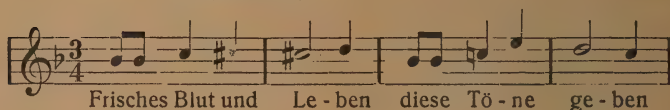
Es ist leicht, nachher den Sehenden zu spielen. Aber ein Mann, der den beginnenden Zerfall als Tragik seines Vaterlandes geahnt

hätte, ein Mann, der nicht im Geist seiner Gesellschaftsklasse goldner, gläubiger, eingewiegter Wiener gewesen wäre, hätte niemals das Völkerlied von der Schönen blauen Donau angestimmt, niemals die Stimme erhoben zu „Eljen a magyar!“, zu „Ein Herz, ein Sinn!“, nicht die Freudentänze einer Welt geegigt. Und so hat der Leichtsinn, der Genialität gesellt, auch seine fruchtbaren Seiten.

Österreichs letzte Geschichte ist ein Verfall mit Musik. Der einzige Gesamtton Österreichs klingt aus den Straußischen Partituren, die jedem gleiche Rechte auf Seligkeit und glückliches Vergessen gaben, die köstlichste Verfassung dieses Staates und zugleich die Tafelmusik zu seiner Hochzeit mit dem Tod.

„Freut euch des Lebens!“

## INDIGO



Für den 10. Februar 1871 kündigte das Theater a. d. Wien „unter persönlicher Leitung des Kompositeurs“ eine komische Operette in 3 Akten „Indigo und die vierzig Räuber“ an, Musik von Johann Strauß. Nicht Walzer, Polka, Quadrille — eine Operette von Strauß.

Sensationslust stürmt die Kassen. Entfesselte Börseninstinkte beginnen einen Kartenhandel. Ins ausverkaufte Haus, die Geburtsstätte des Fidelio, drängten Wiens Musiker, Schriftsteller, Schauspieler, Zeitungsleute und Dabeiseinmüßer. Die Direktion Geistering und Steiner, dem angenehmen Zwang gehorchend, ein Heidengeld zu verdienen, errichtete Notsitze und Notlogen. Der Direktor der k. k. Hofoper, Johann Herbeck, thronte auf einem Verlegenheitsplatz im Orchester.

Der Erreger dieser Nöte, Johann Strauß, erscheint, sieht so schwarz und teuflisch aus wie immer, hat sich durch das Operettenschreiben gar nicht verändert, hebt den Taktstock wie im Tanzsaal, flammt Befehle mit den Augen — alles dies und allgemeine Beliebt-

heit gibt Grund zu einem Beifallsturm, der seiner Sache sicherer zu sein scheint als der innerlich bebende Komponist am Pult.

Seit Jahren schon beunruhigten Gerüchte die Stadt, Strauß arbeite eine Operette. Er dachte nicht daran; hielt sein Talent für ungeeignet; gute Freunde wußten es besser: vielleicht kam er den Gerüchten durch Taten nach. Ein andrer Antrieb ging von seiner Frau aus. Jetty kam vom Theater her und dachte von seinem Talent unbescheidener als er selbst. Mit dem Raffinement der liebenden Frau geht sie zu Werk und gibt ihrem Stolz auf den Mann die Form einer — List. Sie zieht heimlich Tonstücke aus seinem Pult, gibt sie dem Direktor des Theater a. d. Wien, Maximilian Steiner, und Steiner läßt vom Hausdichter des Theaters Texte unterlegen und die Stücke probeartig aufführen. Strauß wird ins Theater geladen, hört zu seiner Überraschung seine Musik von der Bühne und findet, die Sache mache sich ganz gut. Vielleicht doch . . . ?

1864 war Jacques Offenbach in Wien. Als er einmal mit Strauß beim Goldenen Lamm in der Taborstraße plauderte, sagte er unversehens: „Sie sollten Operetten schreiben! Sie haben das Zeug dazu!“ Vielleicht entfuhr ihm das Wort nur zufällig; aber es war einmal gesprochen und Worte haben Macht. „Sie sollten Operetten schreiben“ — es wirkte in Strauß hinein, als habe er mit Walzern nicht genug getan, sei seinem Talent noch höhere Formen schuldig. Und so wurde Offenbach ahnungslos der Urheber der Wiener Operette, die seine eigne verdrängen sollte.

Von allen Seiten rief es: Operette! Operette! Das verführte zu Mut und Entschluß. Wenn alle an uns glauben, fangen wir schließlich selbst damit an. Offenbach beherrschte drei Wiener Bühnen, der Kapellmeister Suppé war sein Wiener Nachtreter — alle Suppéschen Noten reichten nicht an einen Straußischen Walzer heran. Und er sollte nicht können, was der Große und der Kleine konnten? Seine Chorwalzer streckten schon einen Fuß auf die Bühne. Nur ein Schritt noch: statt befrackter Herren kostümierte Sänger und es war geschehen! Seine Walzer kamen dem Wiener Kantilenen-Instinkt entgegen: er hatte ja selbst gehört, wie natürlich sie aus Sängermund klangen.

Zwischen Ehrgeiz und Verzicht, Neugier und Selbstbezweiflung, zwischen den Sicherheiten der Walzertrumphe und den Möglich-

keiten des Mißerfolges liebäugelt Johann Strauß bald mit der Bühne, bald treibt er Vogelstrauß-Politik. Wie ein Mädchen bei der ersten Liebschaft.

Strauß drängt nicht zur Bühne wie Offenbach, der mit 26 Jahren unbedingt an die Komische Oper will. Der sich als Cellist durchbeißt, als kleiner Kapellmeister herumstoßen läßt, und der sein eignes Theater gründet, um sich aufzuführen. Der in einem Alter, wo Strauß anfang — mit 46 Jahren — längst obenan war; der, um einen Wagnerischen Ausdruck zu gebrauchen, aus seiner Not heraus eine eigenartige Form fand. Die Pariser Theaterbehörde erlaubt ihm nicht mehr als vier Personen? Also wird er damit sein Auslangen, damit den Triumph der kleinen Zahl finden, das Publikum mit Vieren kitzeln, als seien es Vierhundert! Wie jener Fabrikant mißglückter Schokolade ihre Bestäubung als unerreichbaren Vorteil ausschrie, schrie Offenbach sein Miniatur-Orchester als unerhörte Pikanterie aus.

Strauß wird gedrängt. Er wuchs nicht als Theaterkapellmeister auf, die Bühne ist nicht sein Urtraum von Jugendentagen her. Wenn das Schicksal will — — vielleicht! Man kann es versuchen.

Und er versucht es, verhandelt schon vor dem Donauwalzer mit Direktor Ascher, der ihm (7. Oktober 1866) mitteilt, Anton Langer, der Volksschriftsteller und Schulfreund Johanns, sei bereit, ihm ein Buch zu liefern. Anton Langer (gest. 1879), der Bäuerle des Nachmärz, war ein Lebenskünstler und kaninchenhaft fruchtbar; er schrieb bühnenkräftige Possen („Ein Wort an den Minister“, „Die Vereinschwester“, „Zwei Mann von Heß“, später „Strauß und Lanner“); er übersetzte u. a. Lecocqs Angot und wäre der geeignete Mann für Johann Strauß gewesen. Es blieb beim Bereitsein.

Dann versucht Strauß heimlich eine andre Sache: „Romulus“, schreibt zwei Akte, die er in wachsender Erkenntnis wegwirft. . . .

Endlich macht das Schicksal Ernst. Josef Braun, der Textdichter Suppés, bringt ein Libretto zustande: „Die lustigen Weiber von Wien“ und wirklich — Strauß komponiert sie. Er verpflichtet sich dem Theater a. d. Wien, übergibt ihm die Partitur — und sieht sie nie wieder. Die Gallmeyer, Primadonna an der Wien, übersiedelte zu Carl Treumann ins Carltheater, der Weihrauch war ihr zu Kopf gestiegen: ohne Primadonna keine Operette, die Lustigen Weiber verschwanden in ein Archiv, von dessen Grund kein Taucher sie bis

heute holte, und selbst ein ruhmbestrahlter Komponist wie Johann Strauß muß seine erste Bühnenerfahrung machen: daß es beim Theater immer anders kommt. Aus dem Libretto machte Braun später einen Roman.

Man kann für die Bühne erfolgreich oder erfolglos schreiben, mitunter auch umsonst. . . . Dennoch erfüllt sich das Schicksal. Direktor Steiner ließ nicht locker. Offenbach, der Tyrann der Direktoren, wurde ihm irgendwie unbequem, er ließ das Original in seiner Pracht dahinfahren und setzte seine Hoffnungen auf Johann Strauß. Womit er — aus den lautersten geschäftlichen Gründen — den neuen Operettentyp, die Wiener Marke ins Leben rief.

Er besaß ein gutes Buch: „Indigo und die vierzig Räuber“. Zwar sind mehrere Schriftsteller Wiens dessen Väter und der Theaterwitz nennt sie die vierzig Räuber der Weltliteratur; doch Steiner zeichnet verantwortlich, nimmt alle Schuld vor der fernen Nachwelt auf seinen Namen, und so kommt Strauß zu seiner ersten Operette. „König Indigo und seine Oberpriester glichen schlechten Kopien von Offenbachs König Bobêche und Kalchas und der ganze orientalische Zauber war von von Lerchenfelderischem Idiom stark durchsetzt. Die dilettantische Mache schrie zum Himmel: die Taten der agierenden Stroh puppen berührten nicht den naivsten Theaterbesucher . . .“ (Fritz Lange.)

Maximilian Steiner wurde von einem ganz richtigen Instinkt geleitet: in Wien, wo Humor und Musik zu Haus war, auf dem witzgebeizten Boden, dem die großen Wurstel des achtzehnten Jahrhunderts, Prähauser und Stranitzky, und die volkstümlichen Parodien der Meisl und Nestroy entwachsen, hier waren doch alle Bedingungen für eine Operette vereint, die aus dem Geist der Wiener Musik hervorsprang, ein originales, volksblütiges Gewächs, das den Pariser Import überflüssig machte, ja überbot.

Aber wie alles in Österreich halb geschah, so auch dies: man machte nicht daraus die Operette des Wiener Bodens, die Parodie des Wiener Lebens, sondern ließ es bei der alten Selbstglorifizierung bewenden und sparte, wie gewöhnlich, am unrichtigen Ort: bei den Librettisten. Halévy und Meilhac kannten die Persönlichkeit und Absichten Offenbachs ganz genau, und die Instinkte aller drei waren aufeinander eingespielt wie bei einer Börsenoperation. Von den

Buchmachern, die für Strauß arbeiteten, kann dies nicht einmal die weitestgehende Höflichkeit behaupten. Und dieser Vorgang bleibt typisch für das Straußische Operettenschaffen, mit wenigen Ausnahmen.

Man wurde nicht einmal über den Titel einig, die Sache hieß nacheinander: Indigo, Fantaska, Die 40 Räuber, Ali Baba, und abermals Indigo. Und wie zum Hohn stand darunter: „Nach einer fremden Idee“ — wer war der Fremde, was die Idee? — aber es gab immer Dichter, die erfolgreich auf Andrer Gedanken kamen, und Steiner verrechnete sich nicht. Die Hauptprobe verlief verheißungsvoll, er rieb sich die Hände, und der einzige Zweifler war der Komponist selbst. Am Tag der Uraufführung fährt er mit einem Freund durch die Stadt — plötzlich fällt er bleich und nervös in die Wagenpolster zurück: er hatte auf den Anschlagssäulen die Theater-Plakate und das Riesenwort „Indigo“ wie eine drohende Anklage gesehen. . . .

Es wurde ein Sensationserfolg. Und, worauf es Steiner ankam, ein Sieg ohne, ja über Offenbach. Die Hörer erlagen der Straußischen Faszination. Man fühlte sich nicht im Theater — „man glaubte im Volksgarten oder in den Blumensälen zu sein, als in der Ouvertüre der erste Walzer auftauchte; bei der Glanznummer des Abends, bei dem Gesangwalzer ‚Ja so singt man, ja so singt man in der Stadt, wo ich geboren‘ brach das ganze Haus in einen Schrei aus“, erzählt der Schriftsteller Wimmer als Ohrenzeuge. Die Menschen in Parkett und Logen gerieten in tanzende Bewegung, die Galerie entbrannte in Verkaufs-meiß-Gwand-Stimmung: „Man glaubte, jetzt müsse Strauß dem nächsten Primgeiger die Violine aus der Hand reißen, sie ans Kinn schwingen und wie beim Sperl, beim Zeisig, beim Dommayer, Unger und Schwender zum Tanz aufspielen.“

Marie Geisteringer war Fantaska, die erste Fantaska, wie sie erste Marie im „Karneval in Rom“, Rosalinde in der „Fledermaus“, Lorenza Feliciano in „Cagliostro“ werden sollte. Sie stammte aus der Provinz (geb. 1833 in Graz, gest. 1903 in Klagenfurt) und wurde nach der Gallmeyer die Wiener Operettenkönigin der Gründerzeit. Sie gehörte zu den funkelnden parodistischen Talenten Wiens, hatte 1865 die „Schöne Helena“ im Theater a. d. Wien gesungen und Offenbach den Eindruck einer Wiener Hortense Schneider hinter-

lassen. Nun wurde sie die tragende Mitarbeiterin von Johann Strauß, wie später Alexander Girardi, und gehört wie dieser zur Biographie des Meisters.

Neben ihr standen Künstler auf der Bühne, bei deren Namen die Augen alter Wiener heute noch aufleuchten wie: Friese (Romadur), Szika (Eseltreiber), Rott (Indigo) und Swoboda (Janto). Das Publikum hörte am Text vorbei — was kümmerte sie Indigo und Fantaska! — der Zauber ging von den schmissigen, zügigen, hingspritzten Walzern aus: „Wie anmutig kokett sind seine Polken und seine Quadrillen, wie sind sie bequem, gesellig, pikant und geistreich! Sollten aber diese Reize nicht verfangen, so hat der Zauberer noch ein letztes Mittel, das unfehlbar wirkt: seinen Walzer“ (Speidel). Dazu kamen noch Stücke wie das Terzett (Akt 1, Nr. 5 „Dort an der blauen Donau möcht ich gehen“), wo Strauß die lokale Note anschlägt, zwei Stimmen ein Wiener Duliäh singen, wie denn Strauß diese ureigene Note in alle seine Partituren mit Absicht einpflanzte; dann die schöne g-moll-Ballade der Fantaska: „Geschmiedet fest an starre Felsenwand“ mit einem reizend schalkhaften G-dur-Schluß und endlich die lyrische Perle des Ganzen, Fantaskas B-dur-Gesang: „In des Harems Heiligtume“, womit der Tondichter mitten im Wust der Operettendinge die edle komische Oper berührt.

Die Kritik zeigt die üblichen Abstufungen von Lob und Tadel. Speidel, einer der wenigen Kulturmenschen auf dem Richterstuhl, ist anerkennend und wittert in Strauß den künftigen Ersatzmann Offenbachs. Eduard Hanslick, der außer Brahms nicht leicht jemanden durch seine Hilfe kompromittierte, ist mürrisch: die Operette dauert ihm zu lang, und die Sache gefällt ihm erst einigermaßen, als er sie später in Paris hört. Alles fiel über den Text und die Librettisten her, die ihr sicheres Versteck nicht verließen. Aber alles stellte auch das große Theaterereignis fest: Seit der ersten Aufführung der Meistersinger an der neuen Hofoper (Februar 1870) gab es nicht ähnlichen Tumult.

Natürlich suchte man die Musik vor dem Text zu retten. Ernst Dohm, der Herausgeber des Kladderadatsch, verfaßte eine Berliner, Josef Braun eine Wiener Bearbeitung („Königin Indigo“, 9. Oktober 1877). Jaime und Victor Wilder hielten sich — für Paris — an die Braunsche Fassung mit einer männersüchtigen Königin. Für

Paris schrieb Strauß neue Einlagen, gab darin seiner „Schönen Blauen Donau“ einen Platz. und fand lebhaften Erfolg (1875). „Comme cela est viennois!“

Bei uns ist Indigo verschwunden. An seine Stelle trat „Tausend und eine Nacht“ von Stein und Lindau, eine gute Bearbeitung, die dem Komponisten nachträglich das Buch verschaffte, das er bei Lebzeiten gern komponiert hätte. „Tausend und eine Nacht“ wurde (im Prater, „Venedig in Wien“) erfolgreich aufgeführt, ein seltner, fast märchenhafter Fall. Denn in der Regel reicht Umarbeitergenie für die Ursünden eines Buchs nicht aus, und was der Koch verdarb, kann Kellners Kunst nicht retten.

Einem Witzblatt, dem „Humoristen“, war es vorbehalten, die kulturelle Bedeutung des neuen Werks in ernster Art zu würdigen: „Frankreich, nicht das edle, besiegte, sondern das cancanisierende Frankreich des Herrn Jacques Offenbach wurde bis ins Herz getroffen; Johann Strauß ist das personifizierte Österreichertum, ganz Österreich ist in seinem Lager und hat der tönenden Manifestation des Österreichertums innig zugestimmt.“

## KARNEVAL IN ROM

Der tiefste Grund, der Strauß zur Operette zog, war ein echt künstlerischer, ja dämonischer, vielleicht ihm selbst kaum bewußt: die Vergrößerung seiner Berausungsmacht. Nicht ein Dutzend Walzererfolge wog einen Operettenerfolg auf, und nach dem Indigoerfolg mag er Jettys Instinkte gesegnet haben. Strauß war der narkotischen Bühne, die bald als Operette schillernd, bald keusch wie Singspiel die Schmerzlosigkeit des Daseins herbeiführen will, nicht zugeboren. Um so bewundernswerter, was er, in rascher Einstellung, triebhaft darin leistete, ein Erbe klassischer Musikgeschlechter, die auf allen Breiten der Tonkunst Früchte zogen. Bewundernswert auch in der Raschheit, mit der er, gegen Textdichter und verparisierten Wiener Geschmack, von Offenbach zu sich selbst kam.

Offenbach machte in Wien rasch Schule, weil seine Parodien auf eine dafür besonders empfängliche Geistigkeit stießen. Neben den

großen Mythologien der Barocke, neben Glucks Götteropern stand immer der Hanswurst, stand Stranitzky, stand Kurz-Bernardon, und das Publikum, von Hypsipylens Schmerzen erschüttert, lachte sich an Kasperls mythologischer Stegreifkomödie gesund. Eine Bernardoniade wie „Die von Minerva beschützte Unschuld oder die Vereinigung der Liebesgötter“, worin Venus als Mannsbild auftritt, oder der berühmte, zuerst von Lady Montague in einem Brief an Pope erwähnte „Amphitruo“ (1716), sind die Offenbachiaden des achtzehnten Jahrhunderts. Alois Blumauer travestiert zur Gluckzeit die Aeneis, und Nestroy schreibt einen „Robert der Teixel“, worauf er die berühmte Tannhäuserparodie losläßt. „Alles, was Offenbach in neuer, glänzender Form aus Paris brachte, war . . . auf dem Wiener Volkstheater schon seit langem heimisch. Die Figuren, allen voran Jupiter und Orpheus, hatte man in den köstlichsten Situationen, Bekleidungen und Verkleidungen, mit den unpassendsten Attributen ausgestattet, unverfälschtesten Wiener Dialekt redend und in tausend Anachronismen verstrickt, wieder und immer belacht . . . Ja selbst der Cancan, den die Götter Offenbachs in Paris vom Modetänzer Chicard erlernten, war auf der Wiener parodistischen Bühne durch den aus der italienischen Renaissanceoper übernommenen, ursprünglich selbstverständlich ernstgemeinten Göttertanz vorbereitet.“ (Erwin Rieger: „Offenbach und seine Wiener Schule.“)

Die Verhöhnung der Olympischen ist natürlich Reaktion — hier wie dort — auf den Humanismus und den zuletzt in steife Würde verspreizten Klassizismus. Aber eins unterscheidet die spätere Wiener bürgerliche Operette von der Offenbachschen: ihre Mutlosigkeit. Ihr Mangel an oppositionellem Witz, der eben die Offenbachschen Grotesken durchpult.

Man kann sich auf die Operette zweifach einstellen, kann in ihr bloßes Spiel sehen, wie es ihrer Herkunft, oder kann in ihr Spiel mit Sinn sehen, wie es ihrer Entwicklung entspricht. Die Wiener Libretisten gingen aber auf anderes: auf Unterhaltung, Spiel mit Unsinn.

Das Wiener Bürgertum der Siebzigerjahre hatte, wir sahen es, seinen Behaglichkeits- und Verdienerrfrieden mit den Staatsgewalten geschlossen, es scharte sich in Anbetung um den Thron, den imperialen Götterhimmel und hatte weder Kraft noch Neigung zu parodistischem Peitschenknall. Aus seiner Operette war jedes Wort

verbannt, das nach Dynastie und Politik roch, alles geduckt vom großen „Pßt-pßt“ der Selbstzensur. So kommt es, daß in einer von Talenten wimmelnden Stadt wie Wien nicht einer ein kongeniales Textbuch für Johann Strauß fand. Es gab genug Handwerker, die mehr oder minder geschickt eins zimmerten; aber keins, das nicht im Halben stecken blieb: der Lustige Krieg wurde keine Parodie des Militarismus und Methusalem keine des Monarchismus (obwohl er Pariser Urprodukt war). Von der bürgerlichen, eigentlich der „liberalen“ Operette nimmt das oft gefluchte Wort von Operettenblödsinn seinen Ausgangspunkt, und eine gewisse geistfeindliche Strömung, die die Wiener Volkszusammensetzung hervorrief, kam stets auf ihre Rechnung.

Der einzige Geist, von dem man wünschte, er wäre Straußens Textdichter geworden, war Ferdinand Kürnberger. Er hatte schon einen verbindenden Text zu Schumanns Manfred geschrieben, er besaß die Faust des Oppositionsmanns, die satirische Zornader des großen Schriftstellers. Allein er stand außerhalb der Gesellschaft, gehörte nicht dem „Ring“ der Librettisten und Zeitungsmenschen an und starb zu früh. Der tiefste Grund der notorisch schwachen Bücher von Johann Strauß lag also in der Mentalität seiner Klasse, ihrer opportunistischen und geduckten Haltung, und so viel auch gegen ihn und seine Dichter persönlich noch zu sagen sei: dieser Gedanke ist Orgelpunkt in der Librettofrage.

---

Die nächste Operette des Meisters heißt „Karneval in Rom“, im Theater an der Wien zwei Jahre nach Indigo (1. März 1873) aufgeführt. Mit diesem Werk, das nicht eigentlich den Titel „Operette“ verdient, rückt Strauß schon von Offenbach ab und setzt das alte schlichte Wiener Singspiel der Schenk, Dittersdorf und Wenzel Müller fort.

Aus dem Vielfältigen eines musikantischen Künstlers tritt hier nicht der Tanzmeister der Sinnlichkeit ans Licht, sondern der Sänger, der eine schicksalsbewegte Melodik zu einfachen Dingen des Lebens, heiter und teilnehmend tönen läßt. Das Problem selbst entwickelt diese deutsche Seite, vielleicht erlebte Strauß sie zur eignen Überraschung.

Dem erfolgreichen Mann ein Textbuch zuzusenden, fühlte sich

nach dem Indigo jeder Wiener Librettist, oder wer sich dafür hielt, für verpflichtet. Allein Strauß hat die jungfräuliche Naivität der Hingabe verloren, er sucht und wählt, lehnt ab und prüft, bis Josef Braun, vom Direktor Steiner veranlaßt, ihm einen hübschen Stoff vorträgt. Braun, aus Pest gebürtig, studierte in Wien Medizin, wurde Journalist und zeigte viel Librettistenbegabung, denn auch er kam, wie die Verfasser des Indigo, auf Andrer Gedanken und entlieh den „Karneval“ einfach dem „Piccolino“ von Sardou. Schon vorher (1869) hatte de Lauzières eine komische Oper für die Vikomtesse de Grandval daraus gemacht. Und nachher (1876) diente Piccolino als komische Oper für Ernest Guiraud, also ein ergiebiger Stoff:

Ein Maler, Artur Bryk, kommt auf einer Studienreise in ein Schweizer Dorf, malt ein Mädchen als „betende Sennerin“ und verspricht ihr die Ehe. Er reist nach Rom und vergißt bei andern Frauen, was er der einen versprach. Marie reist ihm als Savoyardenknabe nach, wird unerkannt Arturs Lehrling, löst ihn aus erotischen Händeln, malt ihm die Köpfe der ungetreuen Weiber auf die Leinwand und triumphiert zuletzt als Meisterin des Meisters.

Wenn das auch nicht alles von Braun war, so war es doch sehr komponierbar. Der Wechsel des szenischen Kolorits, das idyllische Gebirgsdorf, die Romantik Roms, rauschende Atelierfeste und die fromme Kühle adeliger Damenstifte, das bunte Bacchanal des Karnevalone, worin sich alles löst — das machte dem Musiker Lust. Daran war er sogar innerlich ein wenig beteiligt. Der Held ist zwar nur Maler, welche Beschäftigung seit jeher holde dramatische Untätigkeit maskiert; die Heldin eine der zahlreichen Opernmarien voll List und ewiger Unschuld — allein das Ganze stand in künstlerischer Sphäre, worin sich nicht nur Strohpuppen und Hanswürste bewegten.

Speidel erkannte sogleich: das Werk bestehe eigentlich aus zwei Werken, einer komischen und einer lyrischen Oper. Zwei Stile mengten sich. Allein „während im Indigo noch die Sucht vorwaltet, durch die unwiderstehlichen Walzermotive zu schmeicheln, durch prickelnde Tanzweisen zu blenden, zeigt die Partitur ein feineres und zarteres Vertiefen nach einer vielleicht nicht so populären, aber jedenfalls edleren Richtung.“

Die edlere Richtung ließ sich schon im Indigo erkennen, und nun war eine Spieloper entstanden, keine Parodie, keine Narkose, son-

dern ein Werk, das sich neben der Regimentstochter, dem Postillon, dem Glöckchen des Eremiten mit allen Reizen seiner Gattung sehen lassen konnte.

Die Bühne erzählte eine Feriengeschichte mit dem üblichen Heiratsnachspiel, und eine liebenswürdige männliche Grazie hüllte sie in ariose Musik. Johann Herbeck trug sich stark mit dem Gedanken, den Karneval, den die Musikersprache bald die „Polkaoper“ nannte, im k. k. Hofoperntheater aufzuführen, ein durchaus stilvoller Gedanke, dessen Ausführung leider von Herbecks verfrühtem Tod verhindert wurde.

Die Oper schien das Spieljahr zu beherrschen. Marie Geistinger entzückte als Marie durch ihre Schönheit und den Klang ihrer Stimme. Es war noch die goldne Zeit der Operettensängerinnen mit Stimme, und wenn die Geistinger den Es-dur-Refrain der Introduktion sang: „Die Glocken, sie hallen, sie locken und schallen“, gab es Zuhörer, die bis zu Tränen gerührt wurden.

Am 1. Mai wurde die Wiener Weltausstellung im Prater durch den Kaiser eröffnet, eine Glanzzeit, ein zweiter Wiener Kongreß schien bevorzustehen — da, acht Tage später, barst eine Wetterwolke: die Börse brach zusammen; wie Kürnberger seiner Freundin schreibt, „unter der Überlast ihrer eigenen Verbrechen“. Die seit Jahren betriebenen Schwindelgründungen, die auf faulen Banken und Industrieunternehmungen auferbauten Papiertürme stürzten ein, und die Wiener Börse widerhallte von den Todesschreien der Geprellten und Betrogenen. „Es war an dem, daß der Baron Rothschild beinahe und der Baron Schey wirklich geprügelt wurde; daß eine Menge von Hunderten zu Hyänen gewordenen Menschen die schuldigsten Börsenhäupter totschiessen wollte, während diese wieder nach Polizei und Militär schrien . . .“ Die immer lauernde Wiener Ausbeutungssucht hatte in den letzten Tagen die Preise aufgejagt, eine Wohnung wurde von 3000 auf 10000 Gulden gesteigert, ein Laden auf dem Kohlmarkt von 1600 auf 8000 Gulden — nun, am „schwarzen Freitag“ begann die Reihe der Selbstmorde der plötzlich Verarmten. Als die Burgmusik mit der „Schönen Blauen Donau“ an der Börse vorbeimarschierte, riefen Stimmen den Musikern zu: „Spielt nur die blaue Donau: 's liegen schon Leut' drinnen . . .!“ Unter Schreckens-

szenen endete das Finanzdrama mit dem Ruin ganzer Bevölkerungsklassen.

Aber Wien ließ sich nicht entmutigen. „Es waren allein“, erzählt Eisenberg, „die Aufführungen des Karneval und die Produktionen der Kapelle Strauß, die die gedrückte Stimmung einigermaßen aufhellten . . .“ Und während dieser Danse macabre gab es eine beherrschende Tagesmelodie, die sogar die sangen, die ihr Hab und Gut verkaufen mußten, und das war das Couplet des Reliquienhändlers aus dem Karneval, der berühmte Zweivierteltakt: „Nimm sie hin, sie sei dein und mein Segen obendrein . . .!“ Auf alle möglichen Gelegenheiten angewendet, erhielt sich dies Zitat bis heute, ein Zeichen der unergründlichen Fähigkeit populärer Erfindung.

Das Werk eroberte weit mehr Bühnen (das ist: Menschen) als der Indigo, und als Felix Weingartner es (Juni 1921) in der Volksoper zum Leben weckte, klang es halb wie trauliche Jugenderinnerung, halb wie eine Novität, die, grotesk genug, ohne sexuellen Hautgout, ohne Vertrottelungen, sondern bloß mit einer reizenden, unverdorbnen Musik auskam.

„Der Karneval steht Nicolais Lustigen Weibern viel näher als der modernen Operette . . . Wie unschuldig und frisch wirkt Johann Strauß, wie naiv und herzensfroh seine Melodik, wie sauber und rein seine Instrumentation! Entzückend die Verwendung der Holzbläser, nobel und sparsam das Blech und Schlagzeug. Die melodischen Einfälle jagen einander vielleicht allzusehr, das bekannte Füllhorn wird nicht geleert, sondern dem Hörer direkt über den Kopf gestülpt, wodurch ein kaleidoskopischer Eindruck erzeugt wird . . .“

So Julius Bittner (im Merker vom 15. Aug. 1921). Umsonst geschrieben für die deutschen Bühnen, die sich puccinando durchs Leben schlagen.

## DIE FLEDERMAUS

„Ach, das ist ja der gewisse Rattenfänger . . .“

Der alte Benedix hätte nicht geglaubt, wie lang die Umwege zur Unsterblichkeit sind. Eines seiner blonden Lustspiele kam irgendwie

nach Paris und machte dort die Bekanntschaft der Offenbachschen Textdichter. Man gefiel einander, und aus dem Atelier Meilhac und Halévy ging in neuer Turnüre „Réveillon“ hervor (Das Souper um Mitternacht). Die Regie half durch realistische Nuancen nach — u. a. ließ sie warme, noch rauchende Speisen auftragen — und das neue Pariser Vaudeville wandert in erster Erfolgsblüte nach Wien.

Direktor Steiner kauft das Stück für das Theater a. d. Wien, kann sich jedoch zur Aufführung nicht entschließen. Es stak zu tief im Pariser Lokalkolorit. Gleich zu Anfang erklärt das Stubenmädchen, Pernette, sie wolle „faire la réveillon avec mon amoureux“. Wie das übersetzen? Dem Wiener Theaterpublikum war der Ausdruck „réveillon“, der Tumult am Weihnachtsabend, absolut fremd, und darauf beruhten die Verwickelungen des Stücks. So bietet Steiner das Buch Direktor Jauner vom Carltheater an, das damals Vaudevilles pflegte; aber Jauner wird mit dem Verleger Lewy nicht fertig. Das Buch kommt wieder zu Steiner, und in einem gesegneten Augenblick schlägt Lewy ihm vor, daraus ein Libretto für Johann Strauß zu machen. Steiner ging darauf ein und betraute sogleich Haffner und Genée mit der Sache.

Haffner stammte aus Königsberg (geb. 1804) und war eine tragische Figur unter den Wiener Stückeschreibern. Um 45 Gulden Monatsgage und ein Benefiz mußte er dem Direktor Carl jährlich 12 Komödien liefern. Er starb zwei Jahre nach der Aufführung der Fledermaus (1876) in tiefster Armut in Wien, welcher Stadt er für immer fremd geblieben war. Von zahlreichen Gläubigern verfolgt, schrieb er vier Tage vor seinem Ende ein Gedicht, das Lortzingisch anmutet:

Mein Herz war gut, mein Herz war treu,  
Fragt Freunde, Weib und Kinder,  
Doch macht das Unglück menschengleich  
Verstockt wie arme Sünder.  
Fremd jedem Bunde und Verein,  
Fremd und verlassen und allein  
Ist wohl auch fremd geblieben,  
Was ich mit Blut geschrieben.

Gerade ihn hatte das Geschick als Mitarbeiter am Buch eines nobeln Vergnügens ausersehen.

Auch der andre Librettist, Richard Genée, dessen Name hier zum

erstmals auftaucht und der Strauß so lange begleiten sollte, ist ein Fremder gewesen, und fast alle Wiener Librettisten waren es. Woraus wir aber keine Schlüsse ziehen können wie Erwin Rieger, denn gerade die Fremden, die er meint, besitzen ja das große Talent der Anpassung. —

Genée, ein Jahr älter als Johann Strauß, Westpreuße (geb. 1824 zu Elbing, gest. 1895), besaß die Doppelbegabung des Musikers und Schriftstellers. Seine Nanon („Anna zu dir ist mein liebster Gang“) machte ihn berühmt, das Werk erlebte in Berlin 300 Aufführungen ging nach Amerika. Genée, beim Theater aufgewachsen, schrieb mit 32 Jahren Opern (Polyphem, Geiger von Tyrol), war dann (1863) Kapellmeister am Prager Landestheater, wo er (1868) Lohengrin und Tannhäuser auswendig dirigierte, kommt ans Theater a. d. Wien, komponiert mit Flotow „Am Runenstein“, bearbeitet 1872 Offenbachs Theaterprinzessin mit F. Zell (Camillo Walzel) für Wien und gerät allmählich in den Librettistenberuf. In Nanon wurde er sein eigener Textdichter. Sonst arbeitete er für Suppé, Millöcker und Strauß: er schrieb die Verse, F. Zell, der aus der französischen Schule kam und Burgtheaterlustspiele gemacht hatte, den Dialog. In der Heranholung der Stoffe war Genée ziemlich unbedenklich, mein und dein wurde großzügig verteilt. Der berühmte „Bettelstudent“, unter welchem Namen Peter v. Winter und Schenk schon 100 Jahre früher Liederspiele schrieben, stammt aus einem Dutzend Quellen. „Nanon“ aus „Jeanne, Jeannette, Jeanneton“, einer Pariser Operette (1876); „Fatinitza“ aus Scribe-Aubers „Circassienne“ (1861); was den Dichter aber nicht anfocht. Gegen unangenehme Forschung wehrte er sich schlagfertig:

„Ist das nun strafbar, bitt' ich?  
Schöne Geister begegnen sich!“

Genée ging an die Operettisierung von Réveillon mit seinem Doppelgeschick — wie weit Haffners Anteil reiche, läßt sich nicht genau sagen — Genées Anteil war jedenfalls der größere, ja er beriet Strauß auch später in der Anordnung der Musikstücke. Bei Meilhac und Halévy spielt sich der 1. Akt ungefähr so ab: Fanny, die Frau des reichen Gaillardin, trifft in dem Badeort Pincornet les bœufs den Kapellmeister Alfred, den sie vier Jahre nicht gesehen

hat, und der durch sie seine Geige — er spielt eine Kavatine aus der Favoritin — zu betören sucht. Durch das Stubenmädchen Pernette erzwingt er den Eintritt bei Fanny, deren Mann, Gaillardin, eben verhaftet werden soll. Er bedrängt sie mit Liebesversicherungen, sie hört Geräusch, er sucht aus seinen und den Kleidern ihres Mannes eine Strickleiter zu drehen und durchs Fenster zu entkommen, wird aber als „Herr Gaillardin“ von Tourillon, dem Gefängnisdirektor, verhaftet.

Ähnlich spielt sich auch die Sache bei Benedix („Das Gefängnis“) ab, allerdings viel braver und gesitteter, ja prude bis zur Tantenhaftigkeit.

Der Privatgelehrte Hagen, ein Kindergemüt, hat einen Kollegen, Professor Kiesling, beleidigt und soll dafür acht Tage sitzen. Seinen letzten abendlichen Spaziergang benutzt der leichtsinnige, verschuldete Baron Wallbeck, dessen Wahlspruch merkwürdig wienerisch klingt („Nicht genießen, heißt nicht leben!“), und versucht, Mathilde, die Frau des Doktor Hagen — o Gott! — zu verführen. Aber ihre vestalisch-erhabene Tugendhaftigkeit rührt ihn derart, daß er ihr Ritter wird und sich für ihren Mann halten läßt, als Friedheim, der Gefängnisinspektor, kommt, um Hagen zu verhaften. Das weitere nimmt einen kleinstädtischen Verlauf und endet nach mannigfachen Verwechslungen mit einer Heirat des Barons. Von einem Rummel oder Souper mit Damen keine Spur.

Tragisch wendet das gleiche Motiv Bernard Shaw im ersten Akt seines „Teufelskerls“ an. Dick sitzt bei der schönen Pfarrersgattin Anderson, die ihm aus Mitleid — draußen ist ein Hundewetter — den Rock ihres abwesenden Mannes umwirft. Die eindringenden englischen Soldaten verhaften den falschen Pfarrer als Rebellen, der zum Tod verurteilt wird. So verschiedenartige Dienste leistet ein und derselbe fruchtbare Gedanke verschiedenen dramatischen Temperamenten.

Meilhac und Halévy gaben der Vorstellung „Gefängnis“ einen glanzvollen Kontrast durch das grandiose Souper, das Fürst Yermontoff seinen Gästen gibt: den Theaterdamen Métella, Toto, Adèle, dem Herrn Gaillardin, der sich als Marquis Valangoujar, und dem Gefängnisdirektor Tourillon, der sich als Comte de Villebrouzin einführt. Das lustigste Theater lebt — vor und nach Réveillon — von

Personen, die nicht sind, wofür sie gehalten werden; trotzdem haben die beiden Autoren nicht alle heiteren Möglichkeiten ihres Stoffes ausgeschöpft: vielmehr blieb dies Haffner und Genée vorbehalten.

Der Zusammenhang zwischen erstem und zweitem Akt von Réveillon ist nur durch Gaillardin und Tourillon sowie Alfred gegeben, der Kapellmeister des Fürsten Yermontoff ist und ein ungarisches Kostüm trägt. Man beachte dies ungarische Kostüm. Fanny erscheint bei Yermontoff gar nicht. Aber der Operettendichter konnte nicht die erste Sängerin einen ganzen Akt, und zwar den zweiten, den Hauptakt, ausschalten. Sie mußte auf die Bühne, mußte am Souper Yermontoffs teilnehmen. Und wer die Librettistenpsyche kennt, weiß, daß sie fuchshaft alle Einzelheiten belauert, die eine Weiterführung ergeben können. So wurde das ungarische Kostüm Alfred weggenommen, und — Fanny gegeben, der zimmerlichen Frau Gaillardins; so kam sie als ungarische Gräfin maskiert in die Villa Yermontoff. Dort war natürlich nicht bloß ein Souper, bei dem vom Theater geplaudert wurde, sondern ein Maskenball. Und damit auch die zweite Sängerin, Pernette, das Stubenmädchen, beschäftigt sei, mußte auch sie auf den Ball, ebenfalls maskiert, und zwar in Weiterspinnung des Kostümgedankens: in der Toilette ihrer Frau, Fanny Gaillardin. Dazu mußte auch der Charakter nachgebessert werden: aus der larmoyanten Fanny wurde die witzige Rosalinde, aus dem Bauernmädel Pernette das pikante Wiener Stubenmädchen Adele, aus Gaillardin wurde Gabriel von Eisenstein, aus Yermontoff Orlofski, aus dem Geiger Alfred, der in seiner Steifheit nicht zu brauchen war, der tenorsingende Alfred, und so kam aus einer Regiebemerkung über ein Kostüm ein neues musikalisches Lustspiel hervor, dessen Mitte der große Ballakt wurde.

Um Rosalinde auf den Ball zu bringen, mußte eine neue Person als Träger einer neuen Intrige erfunden werden: Dr. Falk, Eisensteins Freund. Beide besuchten einmal einen Maskenball, Eisenstein als Schmetterling, Falk als Fledermaus; Eisenstein, der Falk bezechte, lud ihn auf dem Heimweg unter einem Baum in seinem Kostüm ab und gab ihn dem öffentlichen Spott preis. Dafür rächt sich nun die „Fledermaus“ und sorgt, daß Rosalinde zu Orlofski kommt und Eisenstein sich in seine eigne Frau verliebt. Die etwas schief benannte

Komödie müßte demnach eigentlich heißen: „Die Rache der Fledermaus“.

Die Librettisten benutzten auch Einzelheiten: wie das Spiel mit der verführerischen Uhr, den Madeira, oder im dritten Akt die stummen Szenen des Gerichtsdieners Leopold, dem sie den unsterblichen Namen Frosch verliehen. Benutzten auch die Aufklärungen: der Gefängnisdirektor und Eisenstein lassen ihre Maske fallen, es gibt plötzlich zwei Eisensteine, einen, der schon sitzt (das ist Alfred), und den andern (der sitzen soll), der aber schauernd erfährt, was zu Hause . . . bei Frau Rosalinde . . . geschehen sein mag — in Grillparzerischem Pathos rollen seine Trochäen:

„Ja ich bins, den Ihr betrogen,  
Ja ich bins, den Ihr belogen . . .!“

Einen Augenblick lang streift die Posse, wie jeder echte Humor es tun muß, das Tragische — dies ist die Sühne für die leichtsinnige Nacht —, worauf er, durch eine rasche Notlüge Alfreds beruhigt, unter allgemeiner Zustimmung in den Arrest abgeht. So kam Johann Strauß auf Umwegen zu den besten Librettisten seiner Zeit, zu Meilhac und Halévy, den Textdichtern Offenbachs, verbessert durch Richard Genée.

Dabei verfuhr Richard Genée und sein Mitarbeiter sehr musiksinnig, und vor allem sehr architektonisch. Das Ganze ist ein großer Festball. Der erste Akt dazu Auftakt: die Vorfreuden, die sich durch das Gegenspiel durchlügen müssen. Der dritte Akt: der Katzenjammer, aus dem sich die Gerechtigkeit erhebt, um die gesellschaftliche Ordnung wiederherzustellen. Und was konnten sie Johann Strauß Willkommeneres bieten als einen Ball? Eine kosmopolitische Soirée, wie er sie in Rußland, in Paris bei Metternichs erlebt hatte? Dieser Prince Yermontoff, dieser achtzehnjährige Greis, dieser ermüdete Knabe, der schon vierzig Jahre genossen hatte, war ja nur Deckfigur für den großen Lebemann, den Fürsten Demidoff, dessen mondäne Exzesse in Paris Tagesgespräch waren. Und schließlich wurde das Ganze ortlos gemacht: Pincor-net les bœufs entfiel, und es blieb ein Tanz, der sich selbst feierte, eine Verbrüderung und Verschwisterung in Walzertrunkenheiten, worin alle Personen untergehen und der Champagner das Symbol der Gesellschaftsekstase bildet. Das Dialogwort der Métella: „Ein Souper ist ein

Haufen von Dummheiten, den champagnertrinkende Menschen aussprechen“, erhielt eine prächtige Erhöhung, und das Verdienst der Textdichter besteht darin, dem Komponisten Menschen seiner Klasse, der sozialen Oberschicht gegeben zu haben, wie sie sich in Paris und Wien und Petersburg und Bukarest amüsierte, und wie es die Unterschichten gerne miterlebt hätten, die sich auf das Betrachten der erleuchteten Stuckdecken von außen beschränkten.

Sie kamen geistig nicht hoch über den Stoff, versagten sich das *ridendo castigare mores*, gaben aber ein treues Spiegelbild der zeitgenössischen Gesellschaftsfreuden, einer Heiterkeit, worin die Menschen wie Billardkugeln aneinanderprallen, worin aber auch nicht die geringste nackte Frau, keinerlei aufgeschlagenes Bett mitspielt.

Das Buch der Fledermaus — ein Scherz mit dem Leben der bürgerlichen Welt — blieb ohne die Rauntiefen von Mozarts Figarokomödie, geriet aber nicht unter die Höhe von Rossinis Barbiere. . . . Ein Faschingsbuch, das nur der mit Musik füllen konnte, in dessen Kehle die Musik dazu schon hing, und der wie ein Mitspieler nur seine Stimme zu erheben brauchte. —

Wie ein Verliebter wirft sich Strauß darauf. Er verläßt seine Villa in der Hetzendorfer Straße nicht mehr. In sechs Wochen, genauer: in 42 Nächten schreibt er seine Partitur. Es waren Liebesnächte. Um die Jahreswende 1873 entstürzt dem Entrückten die ganze Musik zur Fledermaus.

Ohne Strauß spräche heut niemand mehr vom Vaudeville „Le Réveillon“, es wäre veraltet wie die meisten Bücher Meilhacs und Halévys, und das Rätsel der fortlebenden Fledermaus liegt in der Straußischen Kunst, Musik für drei Geschlechter zu schreiben, oder mehr. Um ihn herum klangen die Siebzigerjahre von Mamsell Angot („niemals spröde, gar nicht blöde“), von Giroflé-Girofla („in mir sieht man den Vater“), von Fatinitza, Nanon, Seekadett. Was ist davon geblieben? Hie und da ein Zitat. Das meiste wanderte auf den großen Friedhof der Melodien, und nur die „Fische in der Halle“, der blonde Perücken-Chor, der Mann, in dem man den Vater sieht, irrlichterlierten noch durch die Erinnerungen älterer Jahrgänge als fröhliche Schatten. Es war einmal. Ein, zwei Pikanterien genügten zur Popularität; das übrige war Phrase und ging den Weg der Phrase: Küchenabfälle der Musikgeschichte.

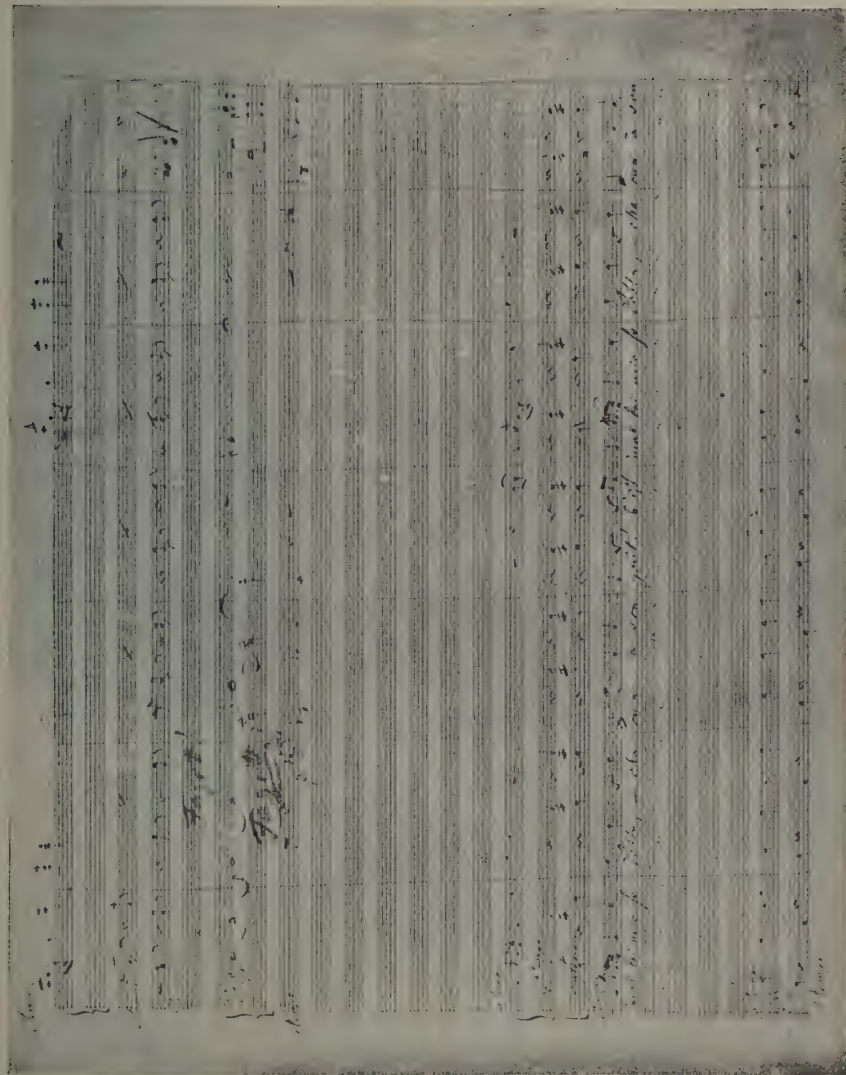
Bei Strauß ist nichts Phrase. Man kann die Nummern der Fledermaus einzeln durchgehen: nirgend spürt man das Arom der Vergangenheit, nirgends müdes Welken, das um Mitleid bittet, alles blitzende Gegenwart, denn Strauß besaß die Gabe des Genies: die melodische Ausdrucksdauer.

\*

Ob er zur Operette „berufen“ sei oder nicht, bildete Streitgegenstand der Kritik vor der Fledermaus, als er's zu beweisen hatte, und nach der Fledermaus, als er es bewiesen hatte. Er war Tanzkomponist. Und dies allein genügte zur „Berufung“, denn schon vor Wagner wußte man, daß der Tanz eine Handlung darstelle: männliche Werbung im Kampf und — meist angenehmen — Sieg über weiblichen Widerstand. Mit welchen Formen der Tanzkomponist dem „Drama“ schon bewegende Kräfte zuführen konnte, — dreht sich doch die Operettenhandlung immer ums erotische Gleichnis. Außerdem verleitete diese Gattung den damit beschäftigten Komponisten vielleicht dazu, einige bauliche Fähigkeiten bei den Finales zu entwickeln, Stimmungen zu halten und Menschen zu beseelen — was bei der Fledermaus restlos gelang. Das zweite Finale führt in steiler Gipfelinie über die Komödie hinaus in einen Rausch des Daseins. Ich weiß also nicht, ob Strauß befähigt war, Operetten zu schreiben; ich weiß nur, daß er mehrere recht gute und eine unsterbliche geschrieben hat.

Dazu kam, daß er Offenbach und das Paris des zweiten Kaiserreichs erlebt hatte. Von jeher kosmopolitisch gestimmt, durch den Vater geistig mit Frankreich verbunden, dessen Sprache die der Wiener Gesellschaft war — er selbst sprach sie —, hat er 1867 und später französischen Musikgeist mit offenem Ohr beobachtet. Viele Nummern der Fledermaus, gleich das erste Allegrothema der Ouvertüre, der auf der Non balancierende Zweivierteltakt, D-dur, sind Auberischer, Adamscher oder Halévy'scher Abkunft, verstraußte galische Grazie.

Offenbachs rhythmische Bluffs, die lasziven oder burlesken Gebarden seiner Musik, die die Zunge herausstreckt oder plötzlich die Röcke hebt, waren seiner Natur fremd; aber er hat die Cancanrhythmik, wo er sie brauchte, angewendet (1. Finale des Prinzen Methusa-



Eigenhändig geschriebene Partitur-Seite aus der „Fledermaus“:  
Orlofskis Couplet: „S' ist bei uns so Sitte“



Marie Geisinger  
in Indigo



Frank und Frosch  
in der Uraufführung der Fledermaus,  
Wien 1874, 3. Akt 1. Szene

lem) und auch sonst einiges wie die Zartheit der lyrischen Zeichnung, weniger eigentliche Situationsmusik von Offenbach mitgenommen. Aber Jean hat Jacques auch einiges gegeben, und man darf von einem geistigen Austausch sprechen. Als Offenbach persönlich seine „Tochter des Tambourmajors“ im Theater a. d. Wien dirigierte, beugte sich Strauß bei der Stelle „Ich hab ein Einquartierbillett“ mit einer gewissen heiteren Genugtuung zu seiner Frau Jetty, und ein Augenzeuge (Julius Korngold) sahs ihm von den Lippen ab, daß er feststellte: Das kommt aus meiner Fledermaus („Oje, oje, wie rührt mich dies . . .!“).

Dann aber ragte Strauß unter vielen deutschen Bühnenkomponisten durch eine seltene, man möchte sagen: romanische Fähigkeit hervor, wie sie nur Mozart, Rossini, Smetana besaßen: er konnte ein wirkliches Allegro, ein inneres Presto schreiben. Er war Schneltpolka-Komponist und jagte deren sprühenden Geist, nicht angetriebene Langsamkeiten, in die Wiener Operette.

Die Ouvertüre zur Fledermaus ist nur Potpourri, ziemlich bequem gestückelt, ein Reigen dreier Themen. Der Komponist rutscht von Thema zu Thema über die Dominant hinab, an der Glockenstelle simpel bis zur Kunstlosigkeit. Rossinis Barbier-Ouvertüre ist dagegen die reine Leonore Nr. drei. Und doch ist sie Repertoirestück sämtlicher Kapellen zwischen Kapstadt und Hammerfest; und nicht grundlos surrt es jedesmal durchs Theater, wenn sie sich entfesselt. Denn sie ist eine Kaskade rhythmischer Freuden.

Der Beginn mit dem kurzen Akkordrucken des Tutti, der schäumenden Figur der Violinen und Viola gibt schon die Marke des Werks: Champagner-Musik, bei der Enthusiasten die Vision geschwungener Stengelgläser und moussierender Perlen haben mögen.

Das erste Allegrothema ist die Polka aus dem dritten Finale: „Alles, was dir Sorge macht, war ein Scherz von mir erdacht“, womit der Musik eine geistreich fröhliche Symbolik in den Mund gelegt wird. Das auf dem Vorhalt tänzerisch stehen bleibende Zweiviertelthema verleugnet dabei nicht seinen Pariser Ursprung; auch der Stoff selbst mag den Komponisten unbewußt zum französischen Ausdruck gestimmt haben.

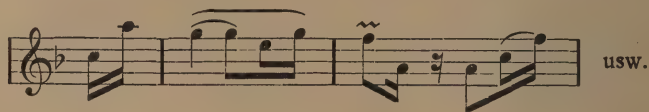
Das zweite ist der Walzer des Orlofski („Bei rauschender Weise im fröhlichen Kreise“), der berühmte G-dur-Walzer, der erst lauernd

die Dominant umspielt, bis er plötzlich vor Wonne stampfend in Frenesie emporschnellt.

Das dritte ist das parodistische Tränenthema Rosalindens, deren Heucheleien in hüftwerfende Keckheiten umschlagen — „Oje, oje, wie rührt mich dies!“ — Worte, die übrigens von Strauß selbst dem Text hinzugefügt wurden. Die kurze Stretta schäumt rasch zu Ende: erst für sie schreibt Strauß, der Meister nobler Zurückhaltung, kleine und große Trommel und Triangel vor, was die Praxis der Provinzbühnen nicht hinderte, dem Publikum schon in der Einleitung Grancassa-Hiebe zu versetzen, ein Vorgang, dessen Zartheit mit seiner Beliebtheit wetteifert. Jedenfalls gibt diese Ouvertüre die Stimmung ihrer Welt so stilvoll wieder wie die der Lustigen Weiber oder der Meistersinger die der ihren.

\*

Von der Mitte des zweiten Akts aus übersieht man die Technik des Werks am besten. Dort begrüßt der Chor das Fest bei Orlofski mit einer E-dur-Polka („Ein Souper hier uns winkt“). Aber diese Orlofski-Stimmung ist hier nicht neu. Man hörte sie schon: sie umklingt im ersten Akt das Geflüster des Falk, der Eisenstein zuredet, die Soirée zu besuchen. Sie betört als leichte rhythmische Lockung schon das Stubenmädchen Adele, während sie den Einladebrief ihrer Schwester liest. Sie entsprang einer Wendung des Texts (Falk: „Wenn die Polka lockend klingt“), ist instrumental, nicht vokal erfunden — die Gesangnoten sind irgendwie eingezwängt — und erlangt eine parodistische Bedeutung im dritten Akt, wo sie (in F-dur) den verkaterten Frank verhöhnt, und zwar mit einer obstinaten Fagott-Stimme versehen, die allen Kopfweh-Jammer der Welt in eintönigstöhnenden c-des-c versammelt. So schwebt die Polka als stimmungstragendes Erinnerungsmotiv durch die Vorgänge, ohne als solches gewollt zu sein.



Strauß ist also keineswegs der hemmungslose Blütenstreuer, der

bewußtlose Tänzer; er zeigt eine leichte Spieloperntechnik, die ihm der Stoff selbst anerzogen, wenn man will: diktiert haben mag. Der Bühneninstinkt wuchs mit der Arbeit.

Eine weitere Probe dafür ist das berühmte Melodram im dritten Akt, eine wirklichkeitsnahe Psychologie des Ballmorgens, entsprungen dem eignen Erleben. Ein Herr torkelt, den Zylinder über den Augen, Überrock hochgeknöpft, in sein Bureau. In den gedämpften Violinen (Klarinetten und Oboen unisono) ein langes, langes Gähnen; in den Bratschen verräterische 32tel-Stöße. Die Fagotte sagen dazu: „Mein schönes, großes Vogelhaus . . .“ — ah: es ist der Gefängnisdirektor Frank! Einmal hat er das Vogelhaus-Motiv sehr entschlossen im Einklang mit der Trompete gesungen: im nüchternen und amtlichen Zustand; ja, als er damals störend eintrat, um Eisenstein zu holen, begleitete ihn schon ein kurzes Melodram, meldete ihm das Streichquartett witzig als den „Vogelhaus-Besitzer“.

Nun parodiert das Motiv den wackeligen Mann, ein Walzer nimmt ihn in die Arme, schleift ihn herum — in ihrer hohen Lage klingt die Bratsche mit der Flöte wie „benebelt“ —: „Ha, welch ein Fest, welche Nacht voll Freud!“ Er besinnt sich . . . da steht die Wirklichkeit . . . das Vogelhaus — Fagotte laufen in ein spitzes Haarweh-Unisono aus — noch ein Verführungswalzer, die Orlofskipolka traumhaft, endlich sanftes Entschlummern auf wiegendem Cellobaß.

Man hat das Melodram ein Gegenstück zur Beckmesser-Szene genannt — vielleicht wurde es sogar durch die Meistersinger angeregt —, aber abgesehen von seiner unpolyphonen Natur, ist es höchstens seiner Stellung wegen — als Eröffnungsszene des dritten Akts — eine Art Seitenstück. Nach der Orlofski-Orgie, nach den beschwipsten Himmelfahrten des zweiten Akts stöhnt das graue Elend seinen Monolog: es gab keinen wirksameren Aktbeginn. Bei der Generalprobe hatte die bühnenerfahrene Marie Geistinger einen sehr zweifelhaften Eindruck von dem Melodram: „Ah, das is' fad, wann so lang nix g'redt wird!“ Auf welche Äußerung hin Strauß, halb unsicher, halb zuvorkommend, wie er war, die Szene bereits streichen wollte; aber Genées Bühnensinn ließ sich nicht irre machen, er bestand auf der Szene, die schon im gesprochenen Vaudeville wirksam war, und zum Glück blieb sie erhalten. Man könnte beinahe sagen: Strauß wußte selbst nicht, wie gute Theatermusik er schrieb.

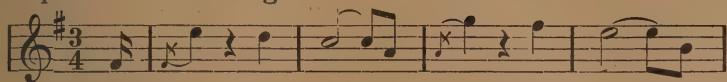
Auch die Personen verraten es. Strauß, der die Musik in Nummernform komponierte, gibt nicht jeder ein rhythmisches Profil; dennoch sind sie lebendig. Der schönsingende Alfred, eigentlich nur eine Stimme, kein „Mann“, wird von einem spielopernhaften Romanzenton, C-dur,  $\frac{6}{8}$  gebildet; das berühmte Trinklied „Glücklich ist, wer vergißt“, eine Polka-Mazur, vergoldet seinen flachköpfigen Leichtsinn und gibt Alfred, zumal wenn Slezak ihn singt, den Ton köstlicher Selbstparodie. Der cholerische Eisenstein lebt sich in der impetuosen D-dur-Polka aus, deren Themen in die Luft geschleudert werden wie die Papiere des idiotischen Advokaten Blind. Eine ähnliche Streitszene wie in Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“, wo Krautmann in Triolen wütet: „diese können weiter nichts als projectiren, consultiren, referiren, controlliren, condemniren, exequiren . . .“ — das zungenfertige Presto ist sogar das gleiche: typische Figuren ergeben die gleiche Stilistik.

Das Stubenmädchen Adele führt sich durch ein langes Koloraturgelächter ein (in der Partitur noch um zwei Takte länger als im Klavierauszug), was aber später nicht festgehalten wird, vielleicht weil sie nicht Hauptfigur ist. Dieses ist vielmehr Rosalinde, der Liebling des Komponisten. Wenn Eisenstein Abschied nimmt, zerfließt sie in Krokodilstränen einer Mollromanze mit chromatischen Violinschluchzern (as-g). Wenn Frank sie mit Alfred überrascht, spreizt sie sich zu einem marinonettenhaften Beleidigtsein, zu der „Was-glauben-Sie-denn“-Entrüstung, die ihre Tugend mit Norma-Gesten verteidigt, während der Liebhaber frech danebensitzt. In einer Violinpolka liegt ihr Weiber-Raffinement, und die Darstellerin braucht nur das durchtriebene Linienspiel der Melodie nachzuspielen, das von empörten oder blinzelnden Zweiunddreißigsteln unterbrochen wird:



Ein Walzer schließt das Raffinement stilvoll ab. Es ist kein Volksgarten- oder Dommayer-Walzer, sondern ein Charakter- und Entrüstungs-Walzer, Situationsmusik, worin die verschmitzten Wiener

Septen eine Dame erläutern, die, zu Tod gekränkt, die Hände über dem Kopf zusammenschlägt:



\*

Orlofski, Träger des zweiten Akts, Repräsentant mondänen Zeitvertreibs, exotischer Boulevardbevölkerer, sarmatische Zeitfigur von Turgenjeffschem Parfüm, ist so geschildert, wie man eine interessante Reisebekanntschaft im Freundeskreis mit witzigem Behagen schildert.

Im duftigen Vorklang macht die Polka den Mund auf das Orlofski-Souper wässerig. Nun kommt er selbst und singt ein Couplet von biographischem Farbenschimmer. Die Harmonie des Zwischenspiels hat einen Stich ins Unterdominantisches, das As-dur-Ges-dur klingt wie aus russischer Liturgie herüber, und der Refrain verrät in beabsichtigter rhythmischer Plumpheit das Halbbarbarentum: „Bei uns ist das so Sitte . . .“ Die Instrumentation verstärkt das Exotische: die Pianissimo-Posaunen, das leise Gezisch des Tamburins, die tiefe, durch die Nase sprechende Oboe (in Unterterz zur Violinmelodie), die kurz einfallenden aristokratischen Trompeten: der Fremde von Distinktion steht da, das madeiraschlürfende Seelchen und Täubchen, das Strauß in den Tagen von Pawlowsk oft genug erlebte.

In wirksamer Akzentuierung des infantilen Verschwendertums haben die Librettisten Orlofski zur Hosenrolle gemacht, und nach dem Couplet läßt Publikumsgespanntheit die Figur nicht mehr los. Leider geht der delikate Glanz des Porträts, das Kolorit des genialen Genrebilds durch den fatalen Gleichmut der Bühnenpraxis meist verloren, kein Kapellmeister müht sich um den Humor der Instrumentation, und zwei Geschlechter haben dies Couplet zitiert, ohne seinen aparten Reiz zu ahnen:

's ist mal bei uns so Sitte,  
Chacun à son goût!

Auch in keiner Instrumentationskunde findet sich ein Wort von diesem Kabinetstück orchesterlicher Malkunst. Jungen Übernährern des Orchestersatzes, den Alles-auf-einmal-Instrumentierern wäre nichts nützlicher als liebevolles Befassen mit Strauß, dem Ökonomen des

Klanges, der einen hellen, Mozartschen Silberglanz über sein Orchester breitet. Wie dünn ist gerade dieses Wilhelm Leiblsche Orlofskibildchen instrumentiert! Und hier, im Genrehaften, waltet dasselbe Kunstgefühl, das den Komponisten von Tristan und Isolde bestimmte, sein Drama mit einem Cello zu beginnen. Instinktives Gewichtsempfinden veranlaßt Strauß, auch die Posaunenwucht bis zum Finale zu verschieben, mit den selten hingetupften Triangelblitzern (Champagnerlied) ebenso zu sparen wie mit der Harfe, die die Spitzen einer in Intervallzacken jagenden Melodie vergoldet („Schnell fliegen die Stunden“). Leider haben alle diese Beispiele keine Überredungskraft. Als Hugo Wolf den Corregidor komponierte, legte er vor sich die Meistersingerpartitur auf den Tisch; ein guter Freund hätte ihm — bisweilen — die Fledermaus dazulegen dürfen . . .

Es gibt noch kleine dingliche Reize, die ein bühnenhafter Sinn bereitet. Wenn Frank das Tête-à-tête Rosalindes und Alfreds stört, genügt dem Komponisten ein einziges Es der Kontrabässe, dann ein einziger Horn-ton: der Nervenchock der Dame ist erwiesen. So pocht hier das Schicksal an die Pforte . . . Dann die feinere Satztechnik, die mehr als sonst Gebrauch von der Imitation der Stimmen macht, und ihr Gegenteil: die technisch unbekümmerte Gewichtlosigkeit der Musik, die sich der modernen Lustspielpflicht, schwer und unheiter zu sein, so leichtfertig und anmutvoll entzieht.

Zweifellos hätte sich ja mehr, viel mehr, „machen“ lassen, zumal mit Motiven von solchem Profil. Wenn Eisenstein sich von Rosalinde empfiehlt, hätte die Alfredromanze im Orchester Witziges zu ihrer Psychologie beigetragen — in der Rosenkavalierzeit hätte sich ein Anspielungskomponist gewiß nicht entgehen lassen —, allein Strauß ist so reich an primärem Einfall, daß er sich zur sekundären Musik orchesterlicher Andeutungen und Ironien gar keine Zeit nimmt, und wenn man will, kann man die wienerische Leichtfertigkeit zitieren. „Dem Österreicher entfallen die Werke.“ Der Komödientyp, den Strauß schafft, berührt die Seele flüchtig wie die Tangente des Glücks und entspricht einem unpolyphonen Bewußtsein wie sein Gegenbild, der Rosenkavalier, dem polyphonen.

\*

Aber die Fledermaus wäre nicht Straußisch und kein aus dem

Orgasmus geborenes Meisterwerk, besäße sie das zweite Finale nicht. Nach allem Frohbeschwingten kommt zuletzt der Schwung in die Höhen über Buch und Textdichter hinaus.

In zwei breiten Ansätzen — unterbrochen vom Ballett — gewinnt die Musik die Finalhöhe. Die ersten Impulse gehen vom Allegro con brio aus, das die Personen bereits chorisch zusammenballt: „Die Majestät wird anerkannt rings im Land!“ Eine einzelne Stimme erhebt sich dann, zart verzückt wie in Eingebung: „Brüderlein und Schwesterlein wollen wir alle sein!“, zieht die andern Solostimmen an sich, sie schwellen imitatorisch an, stauen sich auf der Dominant und stürzen, sich entladend, in eine Walzerhymne, die in ihrer Art ganz neu ist. In bloßen Urlauten schwelgt eine jauchzende Gesangsmelodie („Duidu!“), ein verklärtes Jodeln erfüllt die Luft, bis alles bewußte Denken in einer wahren Klangüberschwemmung untergeht.

Nach dem Ballett beginnt unversehens der zweite Teil: ein Tanzwalzer. Thema um Thema entwickelt sich, und alle zusammen bilden eine große Walzerpartie von fünf Teilen mit Koda, die Form, die Strauß für den Volksgarten zu schreiben gewohnt war, und die er dem Vorgang überwirft wie einen Mantel. Rundete Mozart seine Arien formell, baute Beethoven in den Fidelio Sonatensätze ein, so verwendet Strauß seine persönlichste Form für das Operettenfinale. Der  $\frac{3}{4}$ -Koda folgt eine zweite Koda im Zweiviertel, das Tempo wird angefacht, eine Schneltpolka des Orchesters stimmt das Champagnerlied, eine Quint höher, vom Wort entlastet an: ein Schrei der Lust tönt von der Bühne in die Welt hinaus.

Des Künstlers innerste Natur wird hörbar: immer auf der Flucht vor Jenseitsschauern, beunruhigt von düsteren Vorstellungen, wie Grab und Tod und Vergehen, stimmt er, sich zu übertäuben, den Hymnus der Diesseitsfreuden an. Er erhebt die Operette zur Komödie der Sorglosigkeit, der Schrei seiner Philosophie wird Musik — man lebt nur einmal! — das Orchester ist die große phrygische Flöte geworden, die seinen Korybantiasmos bläst.

Der Vorhang fällt. Wir müssen ins Gefängnis des Lebens zurück, aus dem uns eben der Dionysiker befreite. Es scheint uns amüsanter, in seiner dicken Luft hängt irgendwo ein Walzer, aus einer Ecke trällert es: „Ha, welche Nacht voll Lust und Freud' . . .!“

Strauß hat vielleicht nur noch ein ähnliches Finale geschrieben, das vom Waldmeister. Die dionysische Stimme des Werks wurde indes bei der Uraufführung, 5. April 1874 (Theater a. d. Wien), kaum gehört. Man hielt für „hübsch“, was korybantisch war, und kaum ahnte jemand, daß die Gattung „Operette“, deren ursprüngliche Aufgabe war, zwischen den Akten einer ernsten Oper ein wenig zu hanswursteln, hier eine vom Leben befreiende letzte Form gefunden und ihren Hörern den Schatz des Lachens mitgegeben habe. Wer die Bisse und Stöße des Daseins durch Lächeln abwehrt, wer in allen Verwicklungen die Komik der Dinge entdeckt und weiß, daß alles, alles vorübergeht, behält unverkalkte Gefäße und glückselige Nerven.

Im ersten Jahr brachte es die Fledermaus auf nur 16 Wiederholungen — fast ein verschleierter Durchfall —, allein nach dem bekannten „Siegeszug“ über die Auslandsbühnen kam, stärker noch als bei der „Schönen blauen Donau“, die Erleuchtung, und, nach der Logik musikgeschichtlichen Ablaufs, wurde das Halb- oder Kaum-Erkannte schließlich Musterwerk, erhob sich zur „Operette der Operetten“, zum Canon, woran die Lehár-Operette gradeso gemessen wurde wie Strauß an der Lecocq-Operette.

Die Kritik spiegelt die Zeitmeinung wieder und erfüllte ihre Aufgabe durch Absprechen. Immer noch hat ihre leugnende oder zweifelnde Begleitstimme den Künstler, sei er nur groß genug, zum Höheren gestachelt, und nie war eine kleine komponierende Eitelkeit vor ihrem Lob sicher.

Hier eine kleine Tafel von Fledermaus-Glossen:

„Der zweite Akt enthält einige Trivialitäten, z. B. die Couplets des russischen Prinzen und das Champagnerlied, welches durchaus nichts Moussierendes und Prickelndes, sondern höchstens eine Verherrlichung von Kleinoschegg bildet . . .“

„An erfrischender Originalität der musikalischen Einfälle scheint uns Strauß sein letztes Wort noch immer nicht gesprochen zu haben . . .“

„Diese ‚Handlung‘ hat Johann Strauß zur Unterlage für seine neueste Komposition genommen, und das beweist, daß der in aller Welt bekannte und in aller Welt gefeierte Künstler entweder sehr bescheiden ist oder trotz aller Anstrengungen nichts Besseres zu finden wußte.“

„Strauß unterscheidet sich von seinen Operettenkollegen darin, daß er seine Partituren nicht verfertigt, daß er sie dichtet, daß er sie nicht schleudert, sondern sie mit aller jener Sorgfalt ausstattet, die man von einem Kunstwerk

erwartet. Wo sich Offenbach mit einem koketten Scherz zufrieden gibt, macht sich Strauß an eine fein instrumentierte Arie, und wie jener mit einem Einfall zufrieden ist, verliert sich dieser in ein reich gegliedertes Finale.“

„Wir wollen seine Operette nicht in den Himmel heben, sondern hübsch auf Erden bleiben, daß der Mann nicht übermütig werde . . .“

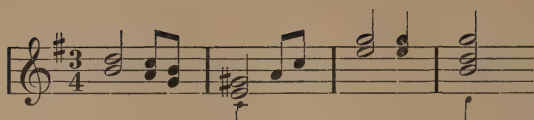
Hanslick hörte ein „Potpourri aus Walzer- und Polkamotiven“, und Spidel mußte das Werk gegen die Eselsohren der Erinnerungshörer verteidigen:

„Und dann dieser G-dur-Walzer mit echten Wiener Akzenten, in welchen der Chor so heiter eingeflochten ist. Bei diesem Walzer hörten wir um uns herum den Namen Offenbach murmeln, mit Anspielungen auf den Walzer in den (gottlob) seligen Rheinnixen. Was aber hat der Walzer von Strauß mit dem Offenbachschen gemein? Höchstens, daß er in den Geigen auf der vierten Saite beginnt, eine alte Walzersitte, die man namentlich bei Lanner findet. Die schlechte Bildung denkt dabei an Reminiszenzen und die gute freut sich dieser Vollblutmusik, in der die stärksten Wiener Pulse schlagen . . .“

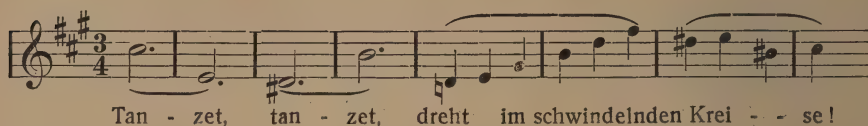
Ein anderer Vorwerfer stellte fest, Strauß mache zur Albernheit strohener Textworte goldne Musik. Ein Vorwurf, der sich gegen die adelnde Fähigkeit der Musik richtet und ungewollt zum Lob des Meisters wird. Seinem innern Musiküberschuß war es gleichgültig, ob er sich bei hohen oder niedern Worten ansetzte. Er vergoldete oder kultivierte jedes Textwort und hat dem deutschen Zitatschatz gerade durch die Fledermaus eine Reihe von geflügelten Worten zugeführt.

Bei Strauß läßt sich ebenso leicht primäre Instrumentalmelodik feststellen, der das Wort unterschoben wird (Orlofski-Polka), wie primäre Gesangsmelodik, die dem Wortklang entsprang („Glücklich ist“). Im ersten Fall überließ er sich der Gesamtstimmung, im zweiten wird er psychologisch gewissenhafter — man beachte nur das Leiern der brieflesenden Adele, das Stottern des Advokaten Blind —, jede Deklamationsform ist bei Strauß Sitte . . .

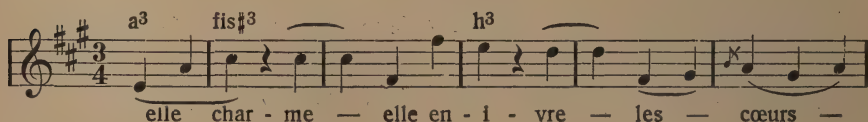
Eine andre Stimme erhebt die Frage, warum Strauß nicht wie Lecocq, der Spätere also nicht wie der Frühere, der Stärkere nicht wie der Schwächere, komponiert habe: „Strauß hat nicht den leichten, tändelnden Melodiefuß, wie wir ihn zum Beispiel in ‚Angot‘ fanden . . .“ Wir freuen uns, daß er ihn nicht hatte, denn er bildete den G-dur-Walzer mit der unvergeßlichen Profillinie, der dithyrambischen Kurve:



und nicht die Final-Melodie der Angot, eine Linie, die nur im Anfang Wurf hat, dann aber ins leere Lächeln der Allerweltsgefälligkeit mündet und uns salzlos anmutet; Atelier-Schönheiten der Siebzigerjahre:



Wie jeder Schöpferische hat Strauß fremde Kulturelemente aufgenommen, Verwandtes seinem Wesen verbunden, wobei die Kontrolle der Zeitgenossen die Aufnahme schärfer sah als die Eingestigung. Damals entzog sich Strauß nicht so streng den Zeitströmungen, fürchtete weniger für seine Originalität als später, wo er — nicht zu seinem Vorteil — sich geradezu hysterisch vor fremden Werken abschloß. Außer dem Auber- und Offenbachton findet sich (etwa im Terzett Nr. 15) noch ein kleinbürgerlicher Lortzington, die Sexten- und Septenjauchzer des Champagnerlieds sind veredelte alpine Jodelmusik, ja man kann, ohne Strauß zu verkleinern oder Lecocq zu überschätzen, in der Fortführung jenes schwächlichen Angot-Walzers den ersten Keim zum Natur-Walzer aus dem „Lustigen Krieg“ aufblitzen sehen:



\*

Und hier darf auch eine Legende zerstört werden, die die Nachkritik erfunden hat. Immer wieder taucht neben Johann Strauß — der andre auf: der Mann, dem die Straußischen Einfälle eigentlich einfielen, der seine Werke eigentlich geschrieben habe, der große

Genius, der da leuchtet wie die Lampe im Dunkeln, und der, will man ihn fassen, zu den Schatten entschwindet.

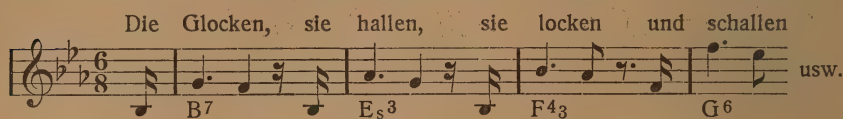
So ging neuerdings wieder die Behauptung um, die Musik zur Fledermaus rühre eigentlich von Josef, nicht von Johann Strauß her. Eduard Kremser, ehemals Chormeister des Wiener Männergesangsvereins, habe davon im Freundeskreis . . . im Kaffeehaus . . . unter Zwinkern gesprochen und heimliche Wissenschaft durchblicken lassen: der „Duktus“ der Fledermaus-Melodik sei unverkennbar fremd, abweichend von Johanns persönlichem Duktus, wahrscheinlich habe Johann ein bißchen in Josefs Nachlaß, der nach seinem Tod verschwand, hineingespitzt. Der Meister, der ein ganzes Heer von Transkribierern, das ist Bearbeitern, und von meistens uneingestanden Nachschreibern ein Geschlecht lang in Bewegung setzte, sei also selbst Abschreiber . . .

Nach allem, was wir von Josef kennen und wissen, war er gerade das Gegenteil eines Fledermaustemperaments. Dieses Werk konnte nur einer geschrieben haben, der Offenbach und Paris erlebt hatte — das erotische Weltgefühl und die Ekstase dieser Partitur trägt durchaus den leichten moussierenden romanischen Duktus: — alles, was dem genialen Josef völlig fremd war. Josef wurde von Richard Wagner belobt, als er in der „Neuen Welt“ das Holländerduett in eigener Orchesterbearbeitung aufführte; aber Johann hatte ihm schon nicht die Fähigkeit zugetraut, erfolgreich „für Asien zu schreiben“, als er in Pawlowsk war.

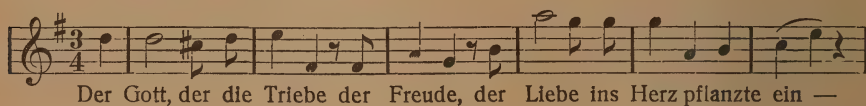
Josefs Nachlaß, worin sich der Entwurf einer Oper befunden haben soll, kam an Johann, und Eduard erzählt in seinen Denkwürdigkeiten unter ironischem Getue (S. 48—50), daß er ihn nach Jettys Tod von Johann erhielt und erstaunt war, bloß ein einziges Notenpaket, meistens Skizzen schon gedruckter Sachen, zu finden. Allein durch den Hinweis auf Johanns genial nachlässige Behandlung fremder Manuskripte entwertet er selbst die hämischen Stößchen, die er Johann unter dem Tisch versetzt, und hiervon ganz abgesehen — das innere Gesicht der Fledermausmusik entscheidet für jeden Musiker, ganz gleichgültig, was mit dem Nachlaß Josefs geschah. Die Fledermaus entstand in jenen 42 Nächten in einem entrückten Hetztempo — der Einzige, der Strauß mit seinem praktischen Rat zur Seite stand, war Richard Genée — vielleicht hat er mit ihm Mittel-

stimmen, Instrumentalfragen besprochen —, aber die Einfälle von Johannis hat Genée leider so wenig gehabt wie Josef.

Eher ließ sich beim „Karneval in Rom“ eine Beeinflussung durch Josef denken: hier weisen manche Nummern, wenn es einem gesagt worden ist, wenn man sich darauf einstellt und man es so hören will, einen neuen „Duktus“ auf, so die berühmte Glockenstelle etwa mit ihrem wachsenden melodischen Höhendrang:



Oder der G-dur-Walzer („Der Gott, der die Triebe“), der in der Ouvertüre mit Mediantenrucken eingeführt wird und ebenfalls die großen Josefs-Sprünge macht:



Und: warum soll Johann nicht einmal einen josefartigen Einfall gehabt haben? Waren die beiden einander so fremd, hatten sie so gar nichts „Verwandtes“?

Dem Argwohn steht es natürlich frei, aus der vorwiegenden Zweitaktigkeit der Karneval-Partitur Schlüsse zu ziehen — woraus ließen sich keine ziehen? — aber ein Thema wie das chromatisch flüsternde



weist wieder einen so echten „Duktus“ auf, daß alles Schnüffeln vergebens scheint.

Vor allem aber entscheidet die Gebärde des Künstlers. Kann man sich Johann Strauß, den Mann, den die Einfälle verfolgten, als Plagiator vorstellen? Strauß, der in Ansehung seiner Originalität von einem peinlichen Ehrgeiz erfüllt war wie Edvard Grieg, soll mit heimlichem Umsehen Josefs Nachlaß geplündert ... daraus Stellen entnommen ... und während der Nacht in seine Partitur ge-

schmuggelt haben . . .?! Haltet den Dieb! Man wittert die Lüfte der Ressentiments, und nur die Ahnungslosigkeit, die noch immer nicht weiß, welcher Genius Johann Strauß war, der Drang der Unteren, den Oberen ein bißchen zu veruntern, kann dies halbwegs erklären.

Die Legende schrumpft . . . ihren zweiten Teil — die Instrumentierungsfrage der Partituren — werden wir noch behandeln. Erfunden ist sie von der Wiener Neigung zum Scherbengericht, die unmittelbar neben dem Wiener Enthusiasmus und musikalischen Instinkt wohnt. Den gleichen Mann am Haar zu zausen, dem man eben den Lorbeer aufsetzte, ist echte Wiener Gebärde. Die Stadt hat zu viel große Männer, um sie leicht zu ertragen. Sang man dem Wiener im Donauwalzer vor: „Wiener, seid froh!“ — hundert Stimmen des Unglaubens ertönten sofort: „Oho, wieso . . .?“

\*

Wien ging in der Fledermauspflge mutig voran und gelangte schon 1876 zur hundertsten Aufführung; noch mutiger waren allerdings Berlin und Hamburg, denn sie erreichten die 200. Aufführung beträchtlich früher . . . In Paris erschien das Werk, stark verändert, 1875, nach Indigo und wurde als „La Tzigane“ Zugstück des Renaissance-Theaters. Sie eroberte die Stadt, von der die Operette des zweiten Kaiserreichs, Europa erobernd, ausgezogen war. In krauser Ironie bog das Schicksal die Endlinie einer Entwicklung in den Ausgangspunkt zurück. Ganz Paris saß bei der Fledermaus. Nur ein Mann blieb fern. Mit Gichtknoten an den Händen lag er in seinem Lehnstuhl, ein Ausgeschalteter, von einer Todeswolke überschattet. Und schrieb unter bohrendem Schmerz, in letzten Hinfälligkeiten an der einen komischen Oper, für die er gelebt, von der er ein Menschenalter geträumt hatte: Das Werk, das keine obszöne Rhythmik mehr enthielt, sondern das ungesungene Lied eines Lyrikers, der sein reines Wesen, seine Minne und Mystik zu Ende sang, bevor ihn Doktor Mirakel ins ewige Dunkel holte: Hoffmanns Erzählungen.

Ein zweites Mal erschien die Fledermaus in Paris als „Chauve Souris“ nach dem Tod des Meisters: 1905 mit der berühmten Laval-lière, in den Kostümen des zweiten Kaiserreichs und in einer fabelhaften Aufmachung. Kapellmeister Bodanzky dirigierte das

Werk, das abermals gänzlich umgearbeitet werden mußte. Denn Halévy, einer der Autoren von *Réveillon*, widersetzte sich der Fledermaus bis ins Eigensinnige, wollte nicht einmal deren Musik anhören und zeigte sich, wohl aus Besorgnis um seinen Schwank, gänzlich unzugänglich, obwohl er mit Meilhac zusammen, von Benedix angeregt, nur Anspruch auf eine Hälfte Unsterblichkeit hatte. Erst nach langwierigen Verhandlungen mit der Witwe des Meisters wurde er vernünftig und gab nach.

1894, als das Werk zwanzig Jahre alt war, wurde es entdeckt. Gustav Mahler führte die Fledermaus im Hamburger Stadttheater (mit Heinrich Bötel, Katharina Klafsky und Fräulein v. Artner) als komische Oper auf. Nicht aus Caprice, nicht aus österreichischer Sentimentalität, sondern um eine der liebenswürdigsten Erscheinungen der heiteren Bühne von operettenhafter Entstellung und schablonenhaftem Abgespieltwerden zu reinigen. Seinem Beispiel folgte — etwas zögernd — die Wiener Hofoper, die die Fledermaus anfänglich nur an Nachmittagen (mit Paula Mark, Ellen Forster, Lola Beeth, den Herren Schrödter, Ritter, Felix, Schittenhelm) aufführte — bis das Werk am 28. Oktober 1894 unter dem Schutz eines Strauß-Jubiläums (50. Gedenktag des Dommayerkonzerts) und unter Widerspruch kritischer Vornehmtuer auch abends erschien, alle „Denn doch“-Argumente anmutig entkräftete und dem Ruf der Staatsoper bis heute nicht geschadet hat. Seitdem sind die Glanzbesetzungen der Fledermaus bei allen möglichen Gelegenheiten üblich geworden, und im Salon des Prinzen Orlofski leben sich einlagenhaft große Wohltätigkeitskonzerte mit Opernsängern und Pianisten aus.

\*

Strauß war achtundvierzig Jahre, als er die Fledermaus schrieb. Er stand auf jenem hohen Punkt, von dem man selbstbewußt nach rückwärts, etwas beklommen nach vorwärts blickt. Man steigt in diesen Jahren die Treppe schon etwas umständlicher hinauf, entschließt sich, das erste silberne Grau im Haarschwarz wegzufärben, wenn man Strauß ist, jung bleiben will und muß. Er blieb es. An seine zweite Jugend schloß er eine dritte, ein Wunder an Vitalität.

Sein Meisterwerk war geschaffen, und die Fledermaus klärt die Frage, ob Strauß Dramatiker der Operette war oder nicht. Wo er

seinem Euphorismus, seiner dithyrambischen Philosophie, seinem erotischen Weltgefühl musikalische Symbole geben, wo er mit einem Wort den innern Musikanten singen lassen konnte, dort war ers, war er Meister: der Dramatiker des eignen Temperaments. Seine Tragik als Wiener Künstler bestand darin, daß er das Straußische Buch ein Leben lang suchte und nur einmal fand: das Buch, in das sein Ich wie in einen andern Leib einging.

Eine zweite Fledermaus hat er nicht geschrieben.

## FERMATE

„Und nun sehen Sie, wenn es einen Menschen gibt, den ich beneide, so ist es der Richard Wagner, und wenn es einen zweiten gibt, so ist das der Johann Strauß. . . Diese Leute sind so situiert, daß sie nur thun müssen, was sie nicht lassen können, aber was sie lassen wollen, das müssen sie nicht thun. Bei mir ist das just nicht der Fall, ich muß manches, was ich lassen möchte.  
Anzengruber an Bolin, Wien, 20. Juli 1878.

Mit der Operette hatte Strauß die väterliche Sphäre überstiegen, dem Tanz höhere Formen der Auswirkung gegeben und hiermit an der Entwicklung seines Vaters, man könnte sagen: erfolgreich fortgearbeitet.

Der „Malefizbub“, der bei Dommayer zaghaft und keck begann, stand 30 Jahre später auf dem Hochpunkt seiner Lebenskurve, die fortan aus Hochpunkten bestand. Der Liebling der Welt baut seine Villa in Ischl, er hat sein Wiener Palais in der Igelgasse, wird Wiener Hausherr wie Gluck und Haydn, er kauft Gut Schönau bei Leobersdorf, ein Grandseigneur, der seinen Spargel bauen, Fiakerfahren und im violetten Seiden-Schlafröck seiner Arbeit leben kann.

Sein Leben wird ein ungehemmtes melodisches Strahlen. Er schafft den neuen Wiener Ton, der Kaiserstadtzauber sammelt sich in seinem Namen. 1874 wird das erste Strauß-Jubiläum gefeiert, das Andenken an die Gründung der Kapelle (1844) erneuert, und daran reihen sich die Glieder einer langen Jubiläenkette. Strauß wandelt

unter Triumphbogen, Ansprachen, Huldigungen, unter den Zurufen eines empfundenen, nicht offiziellen Stolzes, in Harmonie mit seiner Gesellschaftsklasse, deren Behaglichkeitsinstinkten er Ausdruck und Echo ward. Die Majestät wird anerkannt.

Mit Strauß arbeiten an der Wiener Operette gleichzeitig zwei mehr oder minder große Begabungen, Nebenbuhler, die größeres Handwerksgeschick dazu mitbrachten als er.

Der eine davon ist der martialische Franz von Suppé, der Wiener aus Dalmatien, der bis an sein Lebensende ein gebrochenes Deutsch sprach, wie fast alle Welschen ein leidenschaftlicher Koch war, und den die Prager Studenten seines gewalthaften Schnur- und Kinnbarts wegen für einen russischen General hielten. Suppé, ein Verwandter Donizettis, vielleicht auch sein Schüler, bringt den Donizettismus ins Singspiel: mit 22 Jahren schreibt er seine erste Bühnenmusik; das ist 1841, lange vor dem Dommayertag. Unter Pokorny Kapellmeister an der Josefstadt, liefert er Kantilene zu allem, was da kreucht und fleucht, zu Possen, Volkskomödien, Ausstattungsstücken, komponiert auch Opern, darunter ein ernstes Zaubermärchen namens „Tannenhäuser“, 1852. Vom Donizettismus geht er zum Offenbachismus über.

Nestroy, 1858 Direktor des Carltheaters, läßt von seinem Kapellmeister Binder die „Hochzeit bei Laternenschein“ nach dem Klavierauszug instrumentieren, ohne Offenbach auch nur zu fragen, macht mit seinem Raub die glänzendsten Geschäfte, veroffenbacht sein Theater: ein Signal für Suppé, das Talent der Auswahl. Im Jahrzehnt 1860—1870, wo Strauß noch mit Walzern befaßt ist, erscheint die erste Erfolgsreihe einaktiger Suppéscher Singspiele: Das Pensionat (1860), Zehn Mädchen (1862), Flotte Bursche (1863), Die schöne Galathee (1865), Banditenstreiche (27. April 1867, kurz nach dem Donauwalzer); und in das Indigojahr (1871) fällt bereits Suppés 30jähriges Künstlerjubiläum. 1875 erringt Suppé mit „Fatinitza“ seinen ersten Welterfolg, und es ist Ironie des Schicksals, daß ihm dazu gerade Johann Strauß verhalf, denn Strauß, von Jetty schlecht beraten („das ist nichts für meinen Schani . . .!“), lehnte das Buch ab, das der andre mit Vergnügen komponierte.

Suppé hatte 18 Jahre Bühnenpraxis hinter sich, als er seine erste Operette schrieb, wußte sich auf den Wiener Geschmack einzu-

stellen, schrieb Kantilene, Parodie, Oper, Posse, Heurigen- und Kirchenton, welsche und deutsche Mundart: ein tüchtiger Koch seiner nicht hohen, aber würzigen Einfälle. Er hat für Strauß nicht gerade Bahn gebrochen, aber die Wiener Eigenart der Operette vorbereitet, das Publikum auf sie eingestimmt. Fruchtbar bis in sein Greisenalter — im Todesjahr, 1895, schrieb er noch „Das Modell“ — hat der Vielseitige auch eine Nationalhymne geschaffen: „O, du mein Österreich“. Sie wurde die Hymne für Gartenkonzertpublikum wie seine Ouvertüre zu „Dichter und Bauer“ das Paradestück aller Salon- und Regimentskapellen bis heute wurde. Und darin liegt es: Gartenkonzert . . . Salonkapelle. Suppés beste Musik hat nicht Klasse.

Sein Mestizen-Melos besitzt eine grob-musikantische Muskulatur, das Sentimentale steht an der Grenze des Schmalzigen („Hab' ich nur deine Liebe, die Treue brauch ich nicht“), das Italienische kommt nicht vom edlen Verdi-Italien, sondern, nehmt's nicht übel, vom Leierkasten. Und das Wienerische . . .? Die Schöne Blaue Donau, die Ouvertüre zur Fledermaus können von den Philharmonikern gespielt werden; Suppé nicht.

Der zweite ist Karl Millöcker (1842—1899), ein Mann, zu dem Hans von Bülow einmal sagte: „Millöcker, Sie haben die Melodie!“ Er besaß sie auch, und sie war liebenswürdig und kleinbürgerlich wie ihr Vater, der den Kopf eines Wiener Handwerkers trug. Dann besaß er noch die Erfahrungen einer langen Bühnenlaufbahn, war um 18 Jahre jünger als Strauß, anscheinend also weniger verbraucht, als er — ungefähr gleichzeitig mit ihm — ans Operettenschreiben ging.

Millöcker, geborner Wiener, kam 1869 aus der Provinz ans Theater an der Wien und wurde aus dessen Kapellmeister dessen Hauskomponist. Die Direktoren Franz und Max Steiner, Vater und Sohn, beschäftigten außer ihm noch Adolf Müller und Johann Strauß, und ihr Beispiel regte den fixen Dirigenten an. Seine „Musik des Teufels“ (1875), das „Verwunschene Schloß“ (1878) fallen in die Fledermaus- und Methusalemzeit, und Strauß ist es unabsichtlich, der Millöcker — wie Suppé — durch Ablehnung eines guten Buchs, des „Bettelstudenten“ (1882) den ersten Welterfolg verschafft.

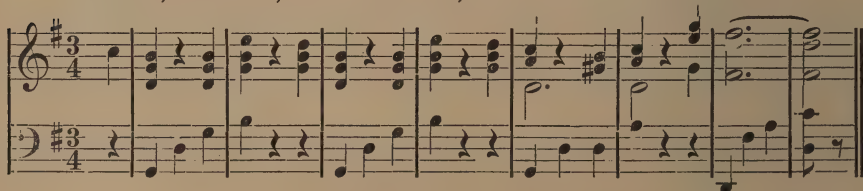
Andre Erfolge Millöckers heißen: „Dubarry“ (1879), „Apajune, der Wassermann“ (1880), „Gasparone“ (1884), der „Feldprediger“

(1884), der „Vizeadmiral“ (1886), die „Sieben Schwaben“, womit allerdings schon der Niedergang beginnt. Eine Zeitlang spielten alle Wiener Salonkapellen, Werkel und Klaviere: „Ach, ich hab’ sie ja nur auf die Schulter geküßt“ oder: „Ich bin der arme Jonathan“. Er unterhielt mit hübschen Einfällen, die zwischen lauer Kapellmeistermusik stehen. Die Zeitgenossen klaubten sie aus, sein Name wurde volkstümlich.

Er war der Sohn eines bürgerlichen Goldschmieds, und sein Textdichter Hugo Wittmann macht einmal die feine, zutreffende Bemerkung: auch als Musiker war Millöcker Ziselierer, Schleifer und Feiler. Er machte sich’s nicht leicht. Leider war es nicht immer Edelmetall, das er schmiedete. Seine Musik ist eine Musik als ob: sie erinnert an jene fatalen Neugoldringe, womit die Vorstadtjuweliere Wiens vorstädtischem Schmuckbedürfnis einen billigen Glanz verliehen.

Mit Strauß gemeinsam hat Millöcker das Musikantische, die Anmut des Einfalls. Aber — Einfall und Einfall...! In Millöckers „Feldprediger“ klingt ein Walzermotiv fast nach dem Anfang der Morgenblätter; aber die eigenartige Fortspinnung bleibt aus und die Banalität besorgt das Ende:

Und ihr, mein Herr, bei mei-ner Ehr, schläft wie ein Mur-mel-tier —!



Auch einer andern Millöcker-Melodie dürfte es kaum gelingen, „neuer Gefühle lieblich Gewühle“ wirklich in uns zu wecken: sie spricht davon im Kapellmeister-Ton:



Neuer Ge-füh-le lieblich Ge-wüh-le wogt in der See-le, fül-let die Brust

Ja, Millöcker hatte die Melodie; aber nicht die Melodie allein entscheidet, sondern die Persönlichkeit, die eine Melodie erregt, das Schicksal, dem sie heiß entsprang, die Nebenvorstellungen, die sie eingibt. Denn Melodie, und sei sie die eines Walzers, ist der Reflex innerster Lebensvorgänge, ist der Aushall der innern Gerichtsverhandlung, wo es auf Tod und Leben hergeht, und niemals hat ein unbedeutender Mensch, einer, der nicht vor seinem Dämon erblich, eine bedeutende Musik erschaffen. Millöcker, der sein Alter mit Rentenverzehren und Ansichtskartenschreiben in seiner Badener Villa zubrachte, versandete geistig. In seinem fünfzigsten Lebensjahr war er ausgeschrieben, in Jahren, die für Strauß die Schwelle einer zweiten Jugend wurden. Er war nicht imstande, Melodie zu erregen, die Oberhand besaß über mehrere Geschlechter: eine Armut, in Reichtum gestorben.

Eine Originalität aus zweiter Hand bereitet dem Philister Wonnen; nie zuckt aus jener andern Welt Elektrizität herüber, die entzündet oder niederwirft: der Funke des Genies, die Kleinigkeit, auf die es ankommt.

Die Zeitgenossen haben Millöcker oft neben Strauß gestellt. Er gehört auch an dessen Seite wie die Senkung zum Gipfel gehört.

Das war Millöckers Bedeutung als Operettenkomponist: der Abstieg, dem mit Suppé der Aufstieg, mit Strauß die Höhe voranging.

Es gehört zum Glück des Glückskindes Strauß, daß er diese Begabungen neben sich fand, sie ertrug, ja, von ihnen gestachelt, sie überholte und schlug. Erhöht durch sie, hat er mit der Fledermaus die Wiener Operettensphäre geschaffen.

Sein Nachfolger Franz Lehár ist der Typ einer andern Generation. Er übernimmt von Strauß die Tanzeinlagen, erweitert sie ins Mondäne, überbietet Strauß an weicher Geschmeidigkeit der Linie, apartem Kolorit, nervösen Sensationen. Auf den wogenden Linien seiner sündsön schillernden Slawenwalzer, auf ihrem Frauenarom, ihrem erotisch-sentimentalen Hautgout wiegen sich die Nerven des modernen internationalen Menschen. Kein Hotelhof der Riviera, kein Dachgarten Neuyorks, keine Wiener Bar hält Stimmung ohne den mittönenden Lehárismus oder Puccinismus. Eine intensive, rassisch gefärbte Berausung.

Auch sie kommt aus Wien. Aber sie ist es nicht. Nicht das Wien, das alte, echte.

Nie hat Strauß mit den entfesselten Instinkten eines gereizten Akademismus zu kämpfen wie seiner Spätzeit duldende Genossen Bruckner, Wolf, der aufgehende Mahler. Ironische Lebensklugheit heißt ihn vor allem, die Presse gewinnen, und die Presse beeilt sich, mit dem Mann der Erfolge in ihren besten Vertretern Bündnisse durch Libretti zu schließen.

Von allen Wiener Künstlern ist Johann Strauß der einzige, der zwischen Lächeln und Huld der Wiener Lebensmächte seinen Weg nahm, ohne seine Größe für achselklopfendes Gönntum zu ducken. Es lag in der besonderen Betörung seiner Kunst, im Walzer selbst, wohl auch im Unwiderstehlichen der Persönlichkeit, die in Wien jedes Werk, auch ein starkes, verzeihlich macht, und der seltnen Fall, ein Menschenkind nur Sonntage leben zu sehen, woran auch mißglückte Premieren nichts ändern, freut als Ausgleich und Genugtuung. Selbst erfolgreiche Komponisten müssen nicht immer verdächtig sein....

Strauß malt nicht in watteauhafter Sehnsucht die versagte Grazie eines Lebens; er ist selbst Grazie und ohne sentimentalische Töne. Nur manchmal, ganz leise, hört man im Walzer und seinen Verzückungen die Träne. Man weiß nicht, woher sie kommt und was sie will — ist er auf Menschensuche? Bietet er halb resigniert, halb noch wunschvoll sein feuriges Herz an, wie im Aschenbrödelwalzer? (As-dur-Teil, in Grünfelds Bearbeitung.) Ist es Abschied oder Rückschau? Gerade ihr geheimes Dasein, nur für Feine fühlbar, gibt dem lustbestrebten Walzer seelische Hintergründe.

In seinen Flug- und Schwungjahren gibt es keine Zusammenpralle mit der verletzten Welt; gegen seinen frohblauen A-dur-Himmel hebt niemand die Faust auf, — das Spiel bleibt ohne Gegenspieler — und tragisch in diesem von ironischer Heiterkeit umblühten Leben ist nur seine ahnungslose Zuhörer:in: die verfallreife Stadt an der Donau, bestimmt, zu sterben, um neu zu werden.

Sollte ihr die Träne gelten?

Eine einzige Sehnsucht blieb als Rest: die Oper. Sie ist die magische Vision des fernen Landes, an dem alle Straßen vorbeiführen, der Triumphtraum, vor dem die Wirklichkeit des Triumphs verblassen, der Erfolg, den kein Erfolg ersetzt, das letzte, was dauernde Beunruhigung von Gunst und Begabung verlangt, und das erste, was dem Sonntagskünstler versagt blieb.

Seit dem Neu-Wien-Walzer sind, abgesehen von den Sonderausgaben der Operettenstücke, 25 Werke entstanden, selbständige Tanzstücke, wie „Wiener Blut“ (Werk 354), „Bei uns z'Haus“ (Werk 361) und der Gesangswalzer „Wo die Zitronen blühen“, eine italienische Reiseerinnerung. Strauß trüniert sich für den Bühnenstil, seine Novitäten im Konzert werden seltener.

Er muß dabei die Übersehung durch Einfälle irgendwie abregieren, ja Kämpfe gegen den Ideenzustrom führen. Stürzt sich jedem Buch entgegen, es augenblicklich mit Musik zu beschütten. Entspannt sich bei Karten und Billard, verbirgt sich dort, als müsse er dem Einfallsregen entkommen, horcht mitten drin ins Ferne, geht weg, ein Motiv zu notieren. Er entkommt nicht. Von Saphir sagte Wien, er sei in Gesellschaft ein trocken-enttäuschender Patron gewesen, da er, besorgt um seine Scherze, vor dem Druck keinen preisgab. Strauß kennt nicht Sparsamkeit, die auf sich selbst eifersüchtig wäre; begreift nicht Komponisten, die zum Komponieren ein Klavier brauchen; er hat nichts „hervorzulocken“, benützt Augenblicks-Notenpapiere, wie Manschetten, Taschentücher, Hundertguldennoten, ja beim Simpliziuswalzer, dessen Erscheinen seine Nachtruhe störte, das Leintuch, das er mit Linien und Noten füllte, während die Gattin ruhig daneben schlief.

Strauß ist Zimmer-, Salon-, Equipagenbewohner, nicht natur-süchtig wie das moderne Fluchttier der Weltstädte, er kennt kein pathetisches oder schwärmendes Verhältnis zur Landschaft. Er bereist mit dem Langenbachschen Orchester zwei Monate lang Italien von Triest bis Neapel: kein Reisebrief, kein Tagebuchblatt ergötzt sich oder entläßt sich irgendwie romantisch. Er bringt den Zitronenwalzer mit, die „Italienische Reise“ von Johann Strauß, der Italien, die Welt überhaupt als melodische Stimme ausdrückte. Der Raum, der ihn umgibt, hat nur die Möglichkeit, zu tönen.

Ein Einfallsmusiker ist selten Verarbeiter. Er hat soviel mit dem Auffangen, Festhalten und Bewahren des primären Gnadengeschenks zu tun, soviel Sorge für die Unterkunft in schon überfüllten Laden zu tragen, daß damit alle Zeit aufgeht. Wohl auch die Lust. Er war bereit, ein Duett von neuem, ein Couplet zum zwölftenmal zu schreiben, bis es „saß“; aber die Juweliersarbeit, den musikalischen Kristallschliff, die artistische Kontrapunktierung von Themen

haben andre besorgt. Wovon die Sekundärmusik der zahllosen Klavierparaphrasen Zeugnis gibt.

Es gibt beinahe zwei Dutzend solcher Bearbeiter (abgesehen von Albert Lortzing, der den Elisabethwalzer des Vaters für Singstimmen setzte). Die bedeutendsten sind die Umschreibungen von Karl Tausig („Man lebt nur einmal“, „Wahlstimmen“ und „Nachtfalter“). In die Liste gehören weiter: F. Th. Cursch-Bühren (Donauwalzer für gemischten Chor nach Gernerths Text), Godowsky (Symphonische Metamorphosen), Ed. Goldstein (1001 Nacht), Großmann (Donauwalzer), Grünfeld (Aschenbrödel und zahlreiche andre), Gumbert (Walzer-Rondo), Henselt (Fantasie), Albert Jungmann (Indigo), Keldorfer (Accelerationen für Männerchor und Orchester: „Zeit ist Geld“), Moriz Kasmeyer (Musikal. Mesalliancen), Emil Kühns (Tonbilder: Fledermaus für Klavier und Violine), Fritz Lange (L'Enfantillage), Louis Rée (Frühlingsstimmen für zwei Klaviere) Josef Schlar (Kinderstücke aus Pasman), Schulz-Euler (Donauwalzer als Konzertstück), Schütt (zwei Hefte Paraphrasen, dann Kaiserwalzer-Capriccio), J. B. Wekerlin (Donauwalzer), Stefanie Wurmbrand-Vrabély (Geschichten aus dem Wienerwald). Zu diesen vorwiegend für Klavier gedachten Bearbeitungen kommen noch Orchesterstücke. So hat Robert Fuchs in seiner Serenade op. 55 (zum Strauß-Jubiläum komponiert) zwei Straußische Themen sinnvoll benützt, und ähnlich Felix Weingartner im Finale seiner Es-dur-Sinfonie, und zwar mit Mollveränderung des Polkamotivs (aus der Fledermaus). Hanslick meinte von der Fuchsschen Serenade: „Es ist unglaublich, wie solcher Impfstoff das Blut verbessert“, ein Wort, das wohl auch von Weingartner gilt.

Was sonst an Einfallsgut aus Straußens Partituren in die von andern übergang und dort ohne übertriebene Schamgefühle stehen blieb, sei nicht dazugerechnet. Unausdenkbar, welches Genie entstanden wäre, hätte die Natur in Überanstrengung einen Arbeitskünstler wie Brahms mit einem Einfallskünstler wie Strauß in einem Menschen gebunden!

## DER LIEBLING DER WELT

Im Jahrzehnt 1870—1880 wiederholt sich ein Motiv des väterlichen Lebens in großer Verbreitung: Johann Strauß durchmißt die Alte Welt und erobert, was dem Vater Traum geblieben war, die Neue. Nicht aus der Byron- und Lenau-Dämonie heraus — der Reisescheue hätte lieber seine kaiserlich Wienerische Ruh' gehabt — aber sein Ruhm zwang, Managertum verführte ihn durch Anträge, deren Hintergründe Gold und Lorbeern bildeten.

Zunächst Amerika. Der 100 jährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der 13 nordamerikanischen Staaten (1776), für die Richard Wagner einen Marsch komponieren mußte, ging eine Art lokaler Feier in Boston (1872) voraus, da Boston als Hauptstadt des Staates Massachusetts schon 1772 die Lossagung von England beantragte. Boston plante Konzerte von mammuthaften Ausmaßen, lud dazu Johann Strauß ein und machte eine unwiderstehliche gastliche Gebärde: freie Überfahrt, freie Station während des ganzen Aufenthalts — *coûte que coûte!* — für Strauß, seine Frau, seine Dienerschaft und im Vorhinein hunderttausend Dollar, die bei der Anglobank in Wien hinterlegt wurden. Diese starken Gründe, verstärkt durch das Zureden der klugen Frau Jetty — sie ermaß die Bedeutung der Fahrt — übertönten alle Gegengründe, und Meister Johann wurde in den Entschluß gedrängt.

Am 1. Juni begann das Abenteuer von Bremerhaven aus. Wie so oft war der ängstlich bebende Neurastheniker der Seetüchtigste von allen. Er veranstaltete sogar einen Tanz auf Deck — eine preußische Gardekapelle fuhr mit — und da er selbst nicht Tänzer war, mußte sein Diener die Kavaliersrolle bei den Damen übernehmen und zum Walzer antreten.

Amerika empfing ihn mit einer herrlichen yankeehaften Grimasse: an den Straßenecken Bostons lauerten haushohe Anschlagbilder, worauf er sich als einen König erblickte, der auf der Weltkugel thronend über das Universum den Taktstock als Szepter schwang; und dieser Reklameschrei, der sogar Wahrheit enthielt, bildete den Auftakt zu einer Reihe grotesker Szenen, deren Held halb belustigt war, halb um sein Leben bangte.

Strauß mußte vertragsmäßig 14 Konzerte abhalten, was leichter

zugesichert als getan war. Die Konzerte fanden in einer hölzernen Riesenhalle statt, worin 100 000 Menschen, die Bevölkerung einer europäischen Stadt, Kopf an Kopf saßen. Sechs Konstabler gingen ihm und seinem Diener, der die Geige nachtrug, voran, den Weg zum Dirigentenpult wie Schneepflüge bahnend. Frauen küßten seinen Rocksäum. Männerkehlen donnerten zarte Cheers in seine Ohren, Autographenjäger fielen ihn wie Hummelschwärme an, Ladies belagerten sein Haus, einer schwarzen Locke wegen, und schließlich fürchtete Stefan, der Diener, der schöne Neufundländer, dem er die „Straußischen Originallocken“ abschnitt, werde kahl nach Europa zurückkehren . . .

Den Donauwalzer sangen zwanzigtausend Sänger. Um sie nur halbwegs zu beherrschen, mußte Strauß hundert Unterdirigenten aufstellen, die seinen Takt abnahmen und weitergaben. „Allein ich konnte nur die Allernächsten erkennen, und trotz Proben war ein Zusammengehen, an Vortrag oder Kunstleistung nicht zu denken. Eine Absage hätte ich mit dem Preis meines Lebens bezahlen müssen! Nun denken Sie meine Lage angesichts eines Publikums von 100 000 Amerikanern! Da stand ich auf dem obersten Dirigentenpult — wie wird die Geschichte anfangen, wie wird sie enden? Plötzlich kracht ein Kanonenschuß, ein zarter Wink für uns Zwanzigtausend, das Konzert zu beginnen . . . Ich gebe das Zeichen, meine 100 Subdirigenten folgen mir so rasch und gut sie können, und nun geht ein Heidenspektakel los, den ich mein Lebtage nicht vergessen werde. Da wir so ziemlich zu gleicher Zeit angefangen hatten, war meine ganze Aufmerksamkeit nur noch darauf gerichtet, daß wir auch — zu gleicher Zeit aufhörten. Gott sei Dank, ich brachte auch das zuwege. Es war das Menschenmöglichste. Die 100 000köpfige Zuhörerschaft brüllte Beifall, und ich atmete auf, als ich mich wieder in freier Luft befand und festen Boden unter meinen Füßen fühlte. . . . Am nächsten Tag mußte ich vor einer Armee von Impresarios die Flucht ergreifen, die mir für eine Tournée durch Amerika ein ganzes Kalifornien versprochen . . .“

An die 14 großen Konzerte schlossen sich noch „auf allgemeines Verlangen“ in Boston zwei große Bälle mit einem Orchester von 300 Mann, schlossen sich vier Konzerte im Neuyorker Opernhaus, womit er endlich die Campagne hinter sich brachte. Das

Yankeeblut rebellierte wienerisch, und man darf sagen, Strauß war der erste König, der Amerika beherrschte. Am 13. Juli landete er aufatmend in Europa: er hatte vor der Abfahrt sein Testament gemacht — es war umsonst gewesen!

In Wien herrschte gerade die Cholera; so blieb Strauß in Baden-Baden, und gedachte zwei Monate in Ruhe zu verschnaufen. Aber er war eines Triumphes nirgends sicher. In Baden-Baden gab es eine Kurkapelle. Und ein gütiger Mensch wie er lehnte nicht ab, sie zu wohlthätigem Zweck zu dirigieren. Hier hörte ihn Hans von Bülow, hier hörte ihn der alte Kaiser Wilhelm. Der Kaiser liebte besonders die „Morgenblätter“, das „Künstlerleben“, „Wein, Weib und Gesang“, „Leichtes Blut“, vor allem aber, wie erwähnt, die „Geschichten aus dem Wienerwald“, die bei jedem Promenadekonzert gespielt werden mußten. Für den Kaiser mußte Strauß ein eignes Konzert im Kurhaus und zwei Abende vor der kaiserlichen Familie veranstalten. Der alte Herr, dem Strauß eine „Kaiser-Wilhelm-Polonnäse“ widmete, ging mit ihm spazieren, lud ihn ein, ließ ihm öffentlich durch seinen Generaladjutanten den Roten Adlerorden überreichen, kurz, schien sich an dem Straußischen Wiener- und Walzertum kurartig zu verjüngen.

In das Frühjahr 1874 fällt die italienische Reise. Strauß unternahm sie mit dem Langenbachschen Orchester, das er schon 1873 während der Wiener Weltausstellung leitete. Der Erfolg war ein Trionfo ohne Lamento wie überall, und das Ergebnis: daß die Straußischen Motive in Italien hängen blieben. Melonenverkäufer und Gondolier, Conte und Facchino, Gasse und Palazzo sangen Strauß. Als Billroth kurz darauf Italien bereiste, schrieb er an Hanslick, man höre hier nur Wiener Musik, wie man früher in Wien nur italienische hörte . . . Ein Erfolg, um so bedeutungsvoller, als alles Habsburgisch-Österreichische in Italien seit den Spielberg- und Radetzkyzeiten einigermaßen verhaßt war. Gegen Johann Strauß erhob sich keine Irredenta: diese Form des Österreichers ließ man sich gefallen, ja man unterlag ihr.

Zwei Jahre später (Frühjahr 1876) geht's über Leipzig, Hamburg, Dresden, Baden-Baden nach Berlin: in zwölf Abenden wird vom Krollschen Garten aus Berlin erobert. Kaum erschienen, wird Strauß jubelnd begrüßt, man sieht seiner beweglichen Jugendlich-

keit die überschrittenen Fünfzig nicht an, man vergleicht die Walzer, wie sie Bilse und wie sie Strauß spielt. Zum Schluß gibt Strauß noch ein Konzert in der Städtischen Turnhalle, Prinzenstraße, zugunsten des Luisendenkmals mit erheblichem Ertrag.

Die letzte dieser Triumphreisen geht nach Paris. Hier war Strauß seit langem zu Hause. Direktor Koning veranstaltet im Renaissancetheater (13. Januar 1877) eine Festaufführung von Indigo. Die Begeisterung macht sich in Straußkrawatten, Straußhüten und -handschuhen Luft. Er dirigiert zusammen mit Olivier Métra die Pariser Opernbälle und bringt sie zu glänzender Auferstehung. Eine chauvinistische Gegenbewegung der Pariser Musiker schlägt in eine Huldigung für Strauß um, der Donauwalzer ruft ein „Frémissement“ im Publikum hervor, und am Schluß gibt es das übliche Monstrekonzert zu wohlthätigem Zweck, woran sich ihm zu Ehren eine Soirée in der großen Oper schließt. Mit einer eleganten gallischen Geste empfiehlt sich Johann Strauß, indem er 1000 Frank für die Vereinigung der Pariser Musiker widmete und um Aufnahme bat, wodurch alle Gegenagitationen erledigt waren. Mit dem Ritterkreuz der Ehrenlegion, das ihm der Präsident der Republik verlieh, verläßt er Paris. Die alte Strauß-Tradition, vom Vater begründet, spann sich fort, und es sprach zu seinem Vorteil, daß er „kein deutsches Mondgesicht“ besaß. Man schrieb 1877. Es war die Zeit der internationalen Höflichkeiten . . .

Boston, Berlin, Rom, Paris: — Strauß kehrt in seine Hietzinger Villa als Macht zurück, mehr noch: als Liebling der Welt.

## CAGLIOSTRO

Das nächste Bühnenwerk hieß: Cagliostro in Wien. Vielleicht dachte Strauß, aus Italien zurückkehrend, an eine frohe welsche Figur, einen Schalk, wie er ihm selbst im Blut saß. Auf einem Gesellschaftsabend kurz nach der Fledermaus wurde wieder der Gedanke laut, die delikate Wiener Note seiner Begabung für einen Altwiener Stoff zu nützen. Schließlich wurde Camillo Walzel, Genées Mitarbeiter — ihn hatte Offenbach mit der deutschen Bearbei-

tung der Schönen Helena betraut — damit beauftragt, auf einen Gedanken zu kommen . . .

So ging er denn mit Genée daran, und richtig fanden sie das Nötige: Cagliostros Abenteuerlichkeiten in Wien. Sie durchforschten die Archive und Bibliotheken, und es entstand eine sehr artige Sache, eine intrigenerzählende Operette mit historischer Hauptfigur und offen bekanntem Lokalpatriotismus.

Die Aufführung fand am 27. Februar 1875 im Theater an der Wien statt und war das dritte Ereignis, das in die beiden großen Ereignisse dieser Tage fiel. Das eine davon hieß Richard Wagner. Der Meister führte im Musikvereinsaal zum erstenmal den Kaisermarsch und Bruchstücke aus der Götterdämmerung auf, ein Konzert, das das musikalische Wien aufstürmte, soweit es jung, erschreckte, soweit es alt war. Von Lorbeerkränzen fast verdeckt, stand Richard Wagner am Pult, Fanatismus und Hohn lagen einander seinetwegen in den Haaren. Aus der Samstagprobe stahlen sich viele zur Cagliostro-Aufführung, um „aufzuatmen in Wiener Luft“.

Das zweite Ereignis war der Prozeß Offenheim, der einen vollen Monat lang die Nerven Wiens beschäftigte, und der an diesem Tag zu Ende ging. Auf den Straßen schrien die Leute einander das Ergebnis zu, rissen die Türen der Kaffeehäuser auf, um es hineinzurufen. Es handelte sich um einen Typ der Zeit, um einen Vertreter der Gründermoral, dessen Prinzip lautete: „Mit Sittensprüchlein baut man keine Eisenbahnen“. Der liberale Kapitalismus, der dieses Motto verstand, sprach den Mann frei, dessen Lemberg-Czernowitzer Bahn ebenso schleuderhaft wie gewinnbringend gebaut war, und das Offenheimfieber zittert noch in den Berichten über die Aufführung des Cagliostro nach, dessen Hauptfigur ein Schwindler aus dem alten Wien war . . .

Ungefähr dieselbe Gesellschaft, die eben noch im düstern Gerichtssaal saß und dem Wahrspruch der Geschworenen entgegenzitterte — *tua res agitur* —, saß nun im Theater und ließ sich von Strauß unterhalten und entführen. Sein Kopf taucht auf, das erregte Geflüster wendet sich ihm und der Ouvertüre zu.

\*

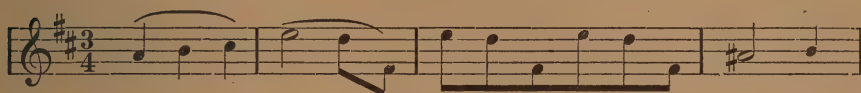
Auf der Türkenschanze feiert das Rokoko-Wien den 100. Jahres-

tag der Türkenbelagerung und des Entsatzes der Stadt (1683), Große Stimmung: Festessen, Festtrinken in Buden und Buschenschenken, Lied auf die Tapferkeit der Vorfahren. In diese Wein- und Gughupfwelt tritt der Graf Cagliostro, der die stets naiven Wiener blufft: er habe dem seligen Gutenberg den Gedanken der Buchdruckerkunst beigebracht, habe an dem Mahl teilgenommen, wo das berühmte Ei des Kolumbus verzehrt wurde, habe mit Luther, ja mit Vater Noah verkehrt und dergleichen Tollheiten mehr, die ihm das Gegenspiel — Graf Fodor und Baron Lieven — übelnehmen, zwei Offiziere, bei denen auch die ewige Liebe eine Rolle spielt. Im zweiten Akt steht Cagliostro als Witwenverjünger und Goldmacher samt seinen Helfershelfern, der Lorenza Feliciani und seinem Diener Blasoni — im Laboratorium. Im dritten suchen die guten Wiener, denen inzwischen ein Licht aufgegangen ist, den Zauberer einzufangen, werden aber von ihm so lange an der Nase herumgeführt, bis er ihnen entwischt, die auch keinen hängen, bevor sie ihn haben.

Der Text, amüsant und geschickt, gab Strauß freilich nicht Anlaß, das romantische Individuum im Kampf mit der Gesellschaft zu schildern, gab ihm aber die Möglichkeit, nach Herzenslust wienerisch zu sein und seinen innern Schelm auszusingen. Das Buch umgeht auch die Gefahr, die in der Figur lag, denn „der Abenteurer im Stil Cagliostros ist ein Schwindler ohne Idee, er lebt auf Kosten der andern, findet immer die Dummen, die er braucht, ein Ziel, zu geringfügig, um Teilnahme zu erwecken“ (Franz Blei: Das Rokoko). Cagliostro erweckte aber Teilnahme, schon durch das zufällige Anklingen an ein großes Zeitereignis — wovon starkes Theater ja immer lebt —, zu einem volkstümlichen Stück fand sich der volkstümliche Musiker und die „Pilgerschaft nach dem Theater an der Wien und seinem Cagliostro“ nahm kein Ende, obwohl Richard Wagner sein Konzert am 14. März wiederholte, weshalb Eduard Strauß „in anerkennenswerter Pietät“ sein übliches Promenadekonzert verschob, und die Stadt einem vierten Ereignis ausgeliefert wurde: im Stadttheater gastierte Friederike Gößmann als Grille . . .

Bei der Aufführung mußte der Walzer zwischen der verjüngten Witwe und dem Spitzbuben Blasoni (Girardi) dreimal gesungen werden, das Publikum zeigte Lust, ihn noch ein viertes Mal zu hören, und es schien, als wollten sich beim zweiten und drittenmal „das

ganze Parkett und die Logen erheben, als wollten die Galerien herabsteigen und alt und jung und reich und arm sich umschlingen und im Kreis herumdrehen, und es fehlte nicht viel, die Szene auf der Bühne hätte im Saal lebendige Nachahmung gefunden...“ (Neues Wiener Tagblatt.) Johann Strauß verstand sich auf soziale Versöhnung: sein Walzer hob die Unterschiede zwischen Aktionären und Ausgebeuteten, zwischen Schwindlern und Beschwindelten auf, und alles versank im dionysischen Rausch von:



\*

Zu gleicher Zeit mit Cagliostro entzückte die reizende Toni Link als Lecocqs Angot im Carltheater. Im März 1875 inszenierte Herbeck Goldmarks Königin von Saba — das glühende Kolorit der Aufmachung spiegelt den Wiener Makartismus wieder — in der Komischen Oper, die Heinrich Bohrmann leitet, gastiert die Patti als Lucia. Und die Marie Gallmeyer verschleudert in einer freiwilligen Versteigerung, zu der sie genötigt war, ihre Habseligkeiten.

Ein Theaterereignis, das wir erwähnen, weil die Figur der Gallmeyer für das Wiener Jahrzehnt 1870—1880 und sein Ausleben der Sinnlichkeit repräsentativ bleibt. Eine geniale Hanswurstbegabung, eine Romantikerin der Sexus, hemmungslos in ihrer dämonischen Geschlechtlichkeit, verzehrt sie sich im Triebhaften, irrationell und unbeeinflußbar, rasend wie eine Naturmacht.

In dieser seiner babylonischen Glanzepoche, wo Österreich noch Macht genug ist, eine eigene Nordpolexpedition auszurüsten, entstehen, halb noch im Geheimen, die Sinfonien Anton Bruckners, die Entladungen bäuerlicher Gläubigkeit und Einfalt — die Romanische Sinfonie fällt grade zwischen Cagliostro und Methusalem — und hier kommt die andre, zu spät erkannte Seite der österreichischen Volkskraft zum Vorschein.

Vom Grafen Sandor, dem Vater der Metternich, einem Wiener Gesellschaftstyp, wird erzählt, er habe den Wagen einer Freundin durch einen Griff ins Rad am Abfahren verhindert und aller Anstrengungen der Pferde gespottet. Eine Episode, sinnbildlich für

die Selbstvergeudung Österreichs: eine herkulische Kraft, verschwendet an spielerische Dinge. Noch fehlt der Balzac, der dieser großen Rauschzeit Geschichte schrieb, rings um Figuren wie den jungen Hugo Wolf, den diese Atmosphäre mit ihrer Wiener Unhygiene früh vergiftet, und um Johann Strauß, der ihre feinste Floreszenz und Triumphgestalt ist.

## METHUSALEM

Im Frühjahr 1920 erschien im Wiener Metropole-Theater und darauf im Raimund-Theater, erwacht aus langem Schlaf, der Prinz Methusalem, die Operette, die am 3. Januar 1877 zum erstenmal im Carltheater aufgeführt worden war.

Wiedererweckt?

Wiedererwecken lassen sich alte Operetten im allgemeinen schwer — sie lassen sich pflegen — und bei Methusalem, der mit dem 969 Jahre altgewordenen jüdischen Erzvater nur den Namen gemein hat, muß ohne Staubwegblasen, Herzeinsetzung und Ganz-Neu-Machen die Müh' immer vergebens bleiben: wie soll weiterleben, was halbtot zur Welt kam . . . ?

Bei jenen Versuchen atmete nur noch die Musik, als habe sie eine eigne Vitalität, und teile sie mitunter sogar dem unglaublichen Text mit, an den sie sich zufällig band.

Was unsern Vätern daran gefiel, sie bis zum Rausch entzückte, ließ sich sehr gut verstehen. Durch Erinnerungen gelöst von den Darstellern, erblickte man den heitern Theaterhimmel schwärmen-der Vergangenheiten: den jungen Matras, dessen neue Rollen Gespräch der Stadt waren: Knaack, dessen Komik selbst einer Roßhaarmatratze wie dem Cypriano Funken entlockte; die junge Toni Link mit den schönen Beinen in der blitzfreschen Prinzenuniform, das Generalslied trompetend — und dann die Musik, die neue Musik, die den ganzen Textunsinn in eine goldtönende Wolke hüllte.

Und mit einemmal schien der schöne Maiwalzer, den Vulcanio am Anfang singt, um damit für immer zu verschwinden, gar nicht mehr sinnlos. Es ist eine musikalische Sackgasse, und wie gerät, fragte man, der gemergelte Lebemann des italienischen Rokoko an diese

Töne? Das Motiv der Einleitung ( $\frac{6}{8}$ , f-dur), das auf dem Leitton e abbricht, ist die Sprache des Unerfüllten, ein halberstickter Gefühls-laut. Dann der Chopinsche Schwung einer romantischen As-dur-Gebärde. Zuletzt die aus Schüchternheiten langsam erwachende, erinnerungsschwere Kavatine ( $\frac{3}{8}$ ) mit dem dreinflüsternden Chor:

O schöner Mai  
Der Liebelei,  
Spitzbüberei,  
Vorbei, vorbei!

Das ist die Elegie eines Alternden, eines, der im Verzichterlächeln seine Jahre zählt — Flötenfiguren nicken bejahend und teilnehmend herab — und das Stück, das in eine schmerzlich-heitere Abschiedswehmut verhallt, wiederholt seufzend die Straußische Lebensweisheit: „Man lebt nur einmal!“ Nun bekam das Sinnlose plötzlich Sinn. Dieser gleichgültige Rokokomensch besaß die Straußseele, und sang den nächtlichen Monolog eines Zweiundfünfzigjährigen, eine Mai-erinnerung, während die Wanduhr unerbittlich dem Hingang zutickte. Ein Ewig-Menschliches, ein Immer-Gültiges des Gefühls wurde laut. Und diese Klage von der scheidenden Jugend, die Menschen ergriffen hat seit Raimunds „Brüderlein fein“ bis in die Tage der Maria Theres im Rosenkavalier, ist der Rückwärtsablauf der Wiener Erotik.

Wer sehen konnte, sah das Aug' eines großen Künstlers aus dem Nonsens des Methusalem starren.

Wie kam Strauß zu diesem Buch?

Franz von Jauner, damals Direktor des Carltheaters, suchte Strauß von der Wien an seine Bühne zu locken. Victor Wilder und Delacour hatte den Indigo für Paris glücklich bearbeitet; er bestellte bei ihnen hoffnungsvoll ein neues Libretto eigens für Johann Strauß, Pariser Esprit, — das mußte bei ihm verfangen. Es verfiel auch — man muß sagen: leider — denn Strauß unterlag als Kind der Zeit und Kosmopolit der Suggestion der französischen Marke.

Man hat Strauß oft genug — wir wissen es — mangelnden Bühneninstinkt seiner Textwahl wegen vorgeworfen. Mit Recht und Unrecht. Ein schlechtes Buch tadeln ist leichter als ein gutes herausfinden. Die feinsten Nasen täuschen sich: Lustigkeiten des Buchs schrumpfen zu Kläglichkeiten, scharmante Menschen fallen ins Unsympathische, und Albernheiten, die man streichen wollte, machen

den Erfolg einer Szene. Was Strauß fehlte, war die Witterung für Fragen, die die Zeit berührten und befreiten, und dies war ein Wiener Mangel, mehr als ein persönlicher.

Mit köstlicher Kompliziertheit stellte er sich zu den Dingen: bald mit Überängstlichkeit, die nichts berühren will, bald mit kindlichem Enthusiasmus, der nicht warten kann; bald sieht er mit Ironie über die Welt und ihre Librettisten, erkennt im voraus sich anbietende Seichtigkeit und fällt ihr schließlich doch hinein. Er schreibt einem Autor, der ihm einen Einakter bietet: warum nur einen Akt? Das Publikum ist gewöhnt, sich bei dreien zu langweilen, es soll nicht so billig davonkommen! Ein andermal will er mit einem Librettisten Bruderschaft trinken, denn „du Esel!“ sage sich leichter als „Sie Esel!“ Im Simplizius wieder übertraf er arbeitend seine eigne Leichtigkeit und Raschheit, weil der Stoff ihn förmlich in die Komposition jagte:

„Diesen Naturburschen in Musik zu setzen, machte mir wahrlich Vergnügen und es ging aus mir heraus, ohne einen Moment auf ein Thema zu sinnen . . .“

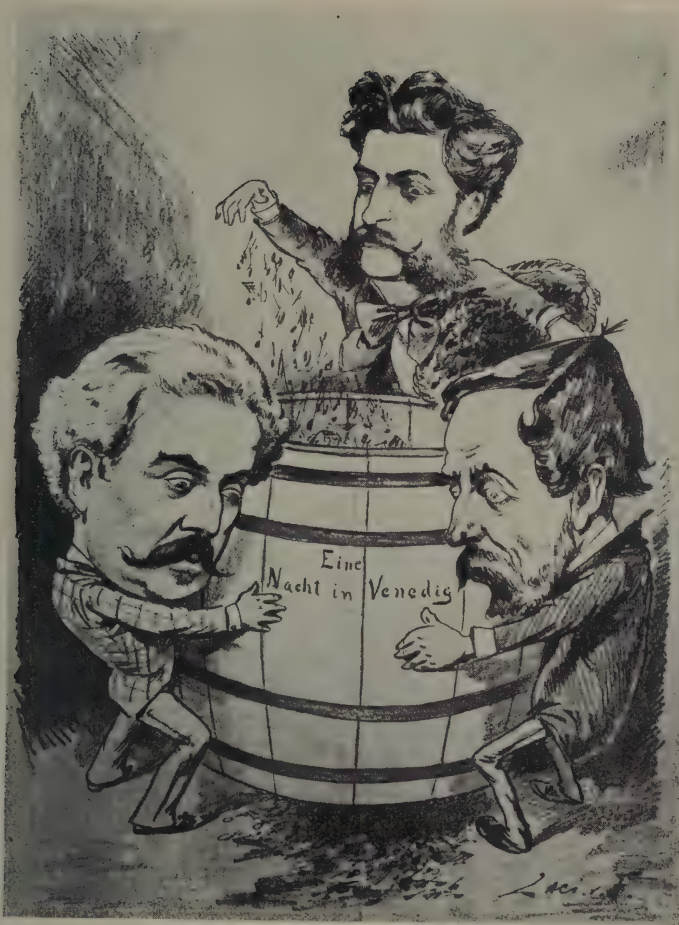
Dabei entwickelt er höchst eigenköpfige dramaturgische Meinungen:

„Hildegarde und Armin bleiben die langweiligsten Figuren in dem soi disant-Werk. Das ganze Interesse absorbieren Simplizius und Tilli. Alles Andre entbehrt einer charakteristischen Zeichnung. Armin ist da, um eine Tenorstimme in der Operette singen zu haben. Wenn er dreinplärrt, ist eigentlich — ein Unsinn, weil er in der Handlung der Herr von Unnütz ist.“ (An seinen Freund Priester.)

Und doch hat Strauß den Simplizius komponiert, liebevoller sogar als andre Bücher, und ging sehend in den Durchfall, aus dem keine Musik den geliebten Naturburschen rettete.

Dazu kamen die fatalen Betriebsnotwendigkeiten. Wer eine Operette geschrieben hat, ist ihr verfallen und wird eingeklemmt zwischen die Shylockinstinkte von Verlegern, erhitzte Wettbewerber, eignen Ehrgeiz, ein Leibeigner novitätengieriger Direktoren. Seinem Entschluß wird keine Zeit gegönnt, und es soll Kniffe findiger Librettisten geben, denen selbst der Abgebrühte nicht gewachsen ist.

Dazu kommt bei der vielverschlungenen Natur des Meisters noch ganz Persönliches. Er lebte abgeschlossen von wertvolleren Kreisen des Schrifttums; verzichtete lieber auf dichterisches als auf welt-

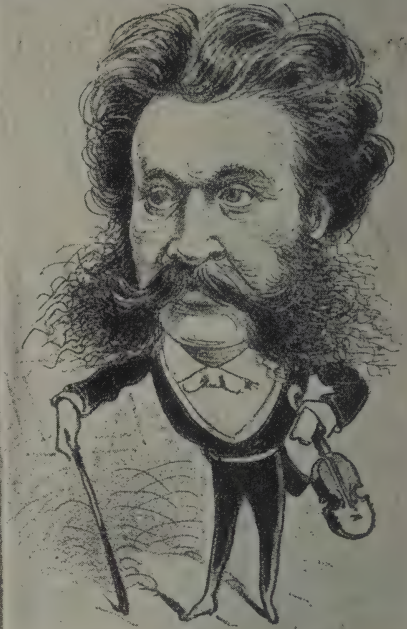


Karikatur auf die „Nacht in Venedig“, 1883  
in der „Bombe“

# Moderne Operetten-Kompositeure.



Genée.



Genie

Komponist und Textdichter  
Karikatur aus dem „Kikeriki“

männisches Talent. Mehrmals lud er Menschen von Namen und Qualität zu sich; aber der eine aß, schrecklich zu sagen, die Torte mit dem Messer, der andre erschien zur Soirée nicht in Abendtoilette — Strauß, der Hofmann, in dem ein Stück spanischer Marquis lebte, lud sie nicht mehr ein.

So blieb er ungereizt zu Höherem, und die Noblesse seines Wesens, so fruchtbar im Bilden edler Linie, im Halten von Niveau und Abstoßen flacher Billigkeiten, zeigte hier ihre unproduktive, ja hemmende Seite. Jeder hat den Umgang, den er schafft, aus Ursachen, die tief in seiner Natur liegen — unsre Freunde sind unser Schicksal —, und wenn Strauß seinen Genius nicht bis ins Letzte an einer Dichtung befreien konnte, die Gemüts- und literarische Werte band, so ist nicht allein die unfruchtbare Zeit, der widerwillige Zufall, die österreichische Misere daran schuld.

Getrennt von Menschen, die kongenial oder überlegen seiner besondern Geistigkeit waren, komponierte er die — mehr oder weniger — guten Libretti der protokollierten Buchfirmen und zuletzt die Journalistenbücher mit zumeist schlimmen Erfahrungen. Selbst kein polemischer Künstler, von niemandem dazu gestachelt, ein Bejager gesellschaftlicher Notwendigkeiten, will er seine Ruhe nicht gestört, seine Produktivität durch Ärger nicht beeinträchtigt sehen, sichs mit Journalisten nicht verderben. Und lieferte seine Begabung ihren Büchern aus.

Nun besaß er ja Jetty, sein alter ego, seine Frau, die, vom Theater kommend, Theaterwitterung besaß und sie bei der Fledermaus bewährte, sich aber, im Zeitgeschmack befangen, auch oft täuschte. Es ist dem Mann jedoch besser, dem Weibe gleich Sarastro keinen Zugang in den innern Weisheitstempel zu gestatten — lieber blamiere er sich allein — und Dreinredendürfen, ja vielleicht Dreinredenmüssen des Weibes weist — abermals — eine schwache Seite in der Veranlagung des Schaffenden auf.

Nun haben wir genug schwache Seiten aufgezeigt. Einigermassen versöhnend schlichtet den Streit um die tragischen Buchqualen sein Hauptlibrettist Richard Genée:

„Man hat dir oft zum Vorwurf gemacht,  
Du habest beim Wählen nicht reiflich bedacht,  
Ob auch das Libretto gefallen werde!

Meist saß ich da mit auf dem Flügelpferde:  
Es trug mich geduldig.  
Ward dadurch ich schuldig,  
So sei's drum! Zum Worte gabst du Melodie,  
Die ist nun unser! Mich reute es nie!“

\*

Das Buch von Methusalem war nach der Fledermaus ein Rückfall in die Offenbachiade, der Strauß auf eigene Weise entkommen war.

Im Methusalem will der eine König — erster Operettenschwachkopf — seine Tochter dem Sohn des andern Königs — zweiter Operettenschwachkopf — vermählen; aber bei dem 1. König (von Ricarac) bricht Revolution aus, er fällt vom Thron; der 2. (von Trocadero) will nun nicht mehr. Der Entthronte und seine Frau ergreifen ein ehrliches Gewerbe — Bänkelsänger mit der Harfe — und werden, schon 1877, Bild von Fürstenschicksalen nach dem Weltkrieg. Methusalem, der Prinz, siegt zuletzt militärisch und erotisch über die Dinge.

Nur ein Genie der Respektlosigkeit wie Offenbach hätte diesen Stoff gemeistert; aber auch Offenbach hielt nach Napoleons Sturz seinen Roi Carotte als unzeitgemäß zurück. In den Händen eines Mannes wie Strauß, dessen Politik die Heiterkeit und Harmlosigkeit, und der in keiner Herzensfalte Umstürzler oder Zersetzer war, mußte das Pasquill in Halbheiten verrinnen. Es schillert anfangs noch parodistisch, gerät bald ins Hanswursthafte und bleibt drin stecken. Der alte Bauernfeld machte solche Scherze viel besser — allerdings vor 1848 —, und Jauner hätte sich nicht nach Paris wenden müssen.

Die Hauptsache aber: in der Komödie ist nicht ein menschlicher Schatten zu Haus. Man kann gar nicht sagen: Puppen. Es sind in Rokoko gekleidete Destillate aus der Karikaturenschachtel des großen Jacques. Und so wesenlos in dramatischem Benehmen und Gepflogenheiten, daß der Genießer auf der Galerie nur Langweile, der aristotelisch Gestimmte auf dem Parkettsitz nur Furcht und Mitleid empfinden konnte . . .

Die Zeitgenossenkritik war diesmal nicht so blind. Sie beugte sich einem Erfolg, den die Musik gegen den Text errang, und bedauerte gleicherweise Publikum wie Komponisten. Und wenn ein-

mal das oft mit Unrecht gefluchte Wort vom „Operettenblödsinn“ mit Recht geflucht war, dann hier.

„Man wird bald die Arien aus Methusalem auf der Straße hören, denn eine schöne Melodie bleibt nicht lange ein Geheimnis. Schon am ersten Abend fühlt der Glückliche, der sie gehört hat, das Bedürfnis, sie beim Hinaustreten auf die Straße aller Welt zu verraten. Und bald ist sie die unzertrennliche Begleiterin des Bummlers, der müßig, die Hände in der Tasche, dahinschlendert: es trällert sie der Verliebte, der auf seinen Schatz wartet, es singt sie die Magd, während das Wasser aus dem Brunnen in ihren Krug rinnt, und endlich ist sie Gemeingut sämtlicher LercherIn der Schusterwerkstätte, wenn sie mit den auf dem Rücken baumelnden Stiefeln über das Straßenpflaster dahinfliegen. Was ist die Popularität des volkstümlichen Dichters gegen die des Musikers? — — — Es ist aber schade, daß die hüpfenden Melodien unseres Strauß einen so langweiligen Text zu remorkiren haben. Die Operetten sind nur mehr in Musik gesetzte Satiren, gegen die weder die Tonsur, noch das Portepée noch die Krone und selbst nicht die Unsterblichkeit schützt, denn wir haben immer die Schwächen der Priester, Generale, Monarchen und Götter mit dem Fiedelbogen geißeln gesehen oder gehört . . . (J tzt scheinen sich die Librettisten über das Publikum selbst lustig zu machen.) Aber die Naivetät ist glücklicherweise unsrer sonst so klugen Zeit noch nicht verloren gegangen, ich habe in der Schönen Helena Ehemänner, in der Großherzogin von Gerolstein Staboffiziere und zu meiner angenehmen Überraschung in Prinz Methusalem sogar ein düpiertes Publikum lachen sehen.“ (Daniel Spitzer, Wiener Spaziergänge, 111, S. 122—124.)

Im Methusalembuch feiert die musikantische Natur des Künstlers Orgien: es wird seine dickste Partitur. Er komponiert in die Operette einige Operetten und eine Oper hinein. Da ist der sentimentale Einlags- und der schäumende Finalwalzer, die emotionelle Polka, das feingespitzte Couplet, das leiernde Bänkeli, die Spielopernlyrik (Duo des zweiten Akts), das fliegende Rezitativ, das freie Arioſe; dazwischen Opernromantik: ein Mondnacht-Nocturno mit Cello-Kantilenen unter Violin-Tremolo, dann die auf dramatisches Schauer-Tremolo gelegten erotischen Synkopen des Prinzen („Welch ein holdes Bild!“); und neben diesen Opernträumen graziöse Prickelmärsche mit einklingenden Meistersinger-Mittelstimmen (Prinz: „Saperlot, dacht ich, man will mich vermählen“). Endlich die Technik der Imitationen, der Terzenrucke — ein Wasserfall von Musik über eine Handlung, die ein unbewegbares Mühlrad bleibt.

Der Straußische Spitzbubenhumor, das Wiener Blut zuckt in Rhythmen wie: „Alle Wetter, lieber Vetter“, dann im berühmten I-Tipferl-

Couplet, worin Unsinn eine unwiderstehliche Form findet, in der Ausgelassenheit des wortgeborenen Finalwalzers „Wie dem auch sei“, im martialisch-schmetternden, aufpulvernden Generalslied mit seinem Forte- und Pianobluff und im Walzerduett „O du mein Ideal!“, das in Seligkeit auseinanderschnellt. Wenn hundert Komponisten Untexte wie „Million-Bomben noch einmal“ vorlagen — außer Offenbach konnte nur Strauß dazu die schleudernde Rhythmik finden, die diesen Worten Flug verlieh. Die Musik ist ein Vielerlei von Musik, nicht ohne Phrase; doch über dem Ganzen liegt entscheidend die eigne Straußische Sphäre.

Strauß schrieb im guten Sinn „Musik für alle“, Melodik, die jeder mit nach Hause nehmen konnte, denn — er äußerte es wiederholt — die Leute auf der Galerie haben nicht Klavierauszüge, geschweige denn Klaviere, und das Gedächtnis ist oft ihr einziger musikalischer Besitz. Ein schöner, das Soziale streifender Zug des Künstlers. Nur fragt es sich, ob das Buch nicht gerade deshalb größere Kontrollpflichten verdiente, denn auch das Buch nahmen sie mit nach Haus — wenn sie es nicht — wie bei Methusalem — draußen liegen ließen . . . Methusalem schien mehr für „Gesellschaft“ und Habitués geschrieben als für das Volk.

War es der Leichtsinn der Siebzigerjahre, Wut zum Erfolg oder melodischer Überdruck oder der Druck der Herren Direktoren, der Strauß bestimmte? Mit seinem rhythmischen Luxusbesitz, gegen den die Vier-Viertler der deutschen Epigonen-Oper Bettler sind, war eine Qualitäts-Operette zu schaffen, die viele Musikdramen überdauerte.

Und doch —! Der eine Schöne-Mai-Walzer überwältigt und entwapfnet. Man braucht ihn bloß unvermutet zu hören und spürt seine holde Sentimentalität, ohne sich wehren zu können; er löst unsre Versteinerungen in eine unbestimmbare süße Trauer, man unterliegt ihm wie einem simplen Volkslied, und er netzt auch wie ein Volkslied seine Heiterkeit mit einer Träne . . .

## LILY

„Wie Mancher glaubt, er sitze schon  
Recht mitten auf dem Venus-Thron,  
Da er sich doch zum Spott und Hohn  
Selbst aufgesetzt die Schellen-Kron.“

Kurz-Bernardon.

In der Nacht vom 8. auf den 9. April 1878 wurde Frau Henriette Strauß-Treffz durch einen Schlaganfall dahingerafft. Sie starb an der Erregung, die der Brief eines ungeratenen Sohnes hervorrief.

Weniger als andre Menschen ertrug Strauß das Alleingelassenwerden; mehr als andre schmachtet er nach Zärtlichkeiten. Nach einem Streit mit Alexander Girardi schrieb er dem Sänger diese Bitte: „Sei mir gut und lobe mich!“

Sein kindhaftes Verlangen nach Gehätscheltsein griff nun ins Leere. Er mied die Wohnung in Hietzing, zog nicht in sein neues Palais, das nach Jettys Angaben gebaut war, sondern flüchtete auf neutralen Boden, ins Hotel Victoria.

Jetty war der Glücksfall seines Lebens gewesen. Über ein halbes Menschenalter mit ihr verbunden, lernte er von ihr zwei Dinge: sich selbst schätzen und seine Begabung nützen, soweit sich diese Dinge eben lernen lassen. Jetty übte sie für ihn: er brauchte nur das Talent zu haben.

Nun fiel er in Freudlosigkeiten, verglomm im Entschlußlosen, sah sich umringt von praktischen Nöten und Forderungen; Dinge, die er nie bedacht, verlangten ihre Ordnung, und mit der Isolierung wuchs der Wert des Verlorenen.

Um diese Zeit machte ihn Kapellmeister Proch mit einem Fräulein Angelika Diettrich bekannt. Sie gehörte der Bühne an, soll in Linz gesungen haben, wollte bei Proch in Wien weiterstudieren und ihre Stimme von Strauß prüfen lassen. Angelika oder, wie sie sich nannte, Lily war eine Wedekindsche Figur aus Köln am Rhein. Von ihr ging das verwirrende Züngeln einer Weiberjugend aus, und wenn es ein verführerisches Gegenbild zur matronenhaften Jetty und ihrer hausfraulichen Reife gab, dann trat es mit Lily über Jeans Schwelle.

Im jähen Umschlag des Gefühls verlangt Strauß, der eben noch Jetty beweinte, nach Lily, ihrem prunkenden Körper, ihrer gefahr-

vollen Anmut, deren Anblick ihn durchschauert. Er hätte kein Künstler der erotischen Art sein müssen, um nicht der Bezauberung eines jungen Weibes zu erliegen, die von nixengoldnem Madonnenhaar überrieselt war. Der Mensch der Sinne und der leidenschaftlichen Weltfreude riß sich aus Selbstzerstörungen in die Arme des nur einmal gelebten Lebens.

Er vermählte sich Lily schon wenige Wochen nach Jettys Tod, zog mit ihr ins Palais der Igelgasse, wohnte mit ihr auf dem Landgut in Schönauf, einer Insel der Seligen in Niederösterreich, wohin er sich im Sommer entrückte. Auch, um zu arbeiten.

Wenn er mit Lily durch die Straßen Wiens ging, drehten sich die Leute nach einer Melusine, deren Zöpfe bis an die Knöchel fielen, und die am Arm eines älteren Herren ging.

Johann Strauß war 53. Männer sollen so jung werden, als das Weib ist, das sie erobern können, sagt Goethe, aber er schloß dennoch keine Spätheirat. Das Erobern mag Jugend geben, das Besitzen erfordert sie. Und Strauß konnte der Vater seiner Suleika sein.

Lilys erotisches Temperament, bisher hinter mädchenhaften Augenaufschlägen gehütet, erwacht in der Ehe, sie fühlt sich als leeres Prunkstück eines Mannes, der sie dennoch nicht entbehren konnte, und wird, von Liebesgefühlen für ihn nicht überanstrengt, durch Überlegungen nicht gehemmt, die banal untreue Gattin.

In Strauß erwachen alle Neurasthenien einer sich quälenden Liebe, die, sie weiß es, nie bis ins Letzte dieser Frau vordringen, ihr Rätsel nie ganz besitzen wird, die in Winkel stöbert, in Nächten stöhnt, die noch glaubt und vertraut, während, wie gewöhnlich, andre schon wissend sind.

Der Immer-Siegreiche muß alle Ohnmachten des Besiegten dulden. Der Frauenvergötterte, der Liebling einer Welt, geringgeschätzt von einem Weib! Von einem, das er selbst erhöhte, mit seinem Namen schmückte! Preisgegeben einem Gleichmut, der auf alle Bitten nur erwiderte: „Du bist nichts. Und deine Kunst ist nichts. Du bist alt!“

Zum erstenmal erfuhr ers. Zum erstenmal schrie ihm Weiberkälte seine Runzeln, seine Jahre, sein Halbvérbrauchtsein ins Gesicht, ungerührt von Kniefällen und Beschwörungen. Und wußte nichts

vom frohen Ticken seiner Pulse, seiner künstlerischen Flugkraft, die ihn einer neuen Jugend, neuen Morgenröten zuriß.

Er schlief — er lebte nicht mit diesem Weib; besaß wohl Frau, doch nicht die Hausfrau, und erlebte schmerzlich die ironische Tatsache, daß diese Frau zuletzt mit Steiner, seinem Freund und Direktor, durchbrennt. Das Beste, was geschehen konnte.

Fünf Jahre dauerte diese Hölle, in der sich seine erste Ehe mit tragisch verkehrten Rollen wiederholt. In seinem Herzen blieb ein Riß.

Später ging Lily nach Berlin, — sie führte dort ein photographisches Atelier —, und als Strauß seine dritte Ehe schließen wollte, war sie es, die sich widersetzte, sich als die „Gattin“ fühlte und in weiblicher Hysterie den Mann verfolgte, dem sie entlaufen war. Sie umstrich in eifernder Wallung den Park von Schönau, als sei sie die „Verstoßene“, bis ein Rechtsanwalt erschien und sie, zu den Tatsachen zurückgeführt, sich fügen mußte. Sie starb (1919 in Ungarn) vergessen, einen einsamen Tod und vermachte Erinnerungsgegenstände dem Strauß-Museum der Stadt Wien. In ihrem Alter erwacht versöhnend das Bewußtsein, einem bedeutenden Mann gehört zu haben.

Die Lily-Episode ist eine der wenigen tragischen Verdunkelungen dieses Lebens, eine Niederlage des erotischen Siegers und verdient Erwähnung deshalb, weil an ihrem Anfang ein versagendes, an ihrem Ende ein vollendetes Werk steht, worin der Künstler sich wiederfindet.

## DAS SPITZENTUCH

Das Verhängnisjahr 1878, das Strauß die Gefährtin entriß und ihn mit dem gefährlichen Gewinn der zweiten Gattin beschenkte, stürzte ihn auch in eine künstlerische Krise, und nach vier Erfolgen erfuhr er den ersten Mißerfolg.

Die Ursache wird dem Textbuch von Rudolf Kneisel zugeschrieben, also mittelbar dem Komponisten; doch besaß Strauß im Rausch der ersten Lily-Tage weder Klarheit, noch Muße, ein Buch zu prüfen,

und, einer Beraterin gewohnt, griff er, sich selbst überlassen, eine Niete.

Kneisel, als Verfasser vieler Lustspiele geschätzt, ließ als Librettist vollkommen aus. „Blinde Kuh“ ist eine Heirats- und Erbschaftsangelegenheit von spießbürgerlichem Verlauf und „allgemein wurde bedauert, daß Strauß seine melodischen Zauber an eine Langweile verschwendete“, die durch Plattheiten nicht getilgt wurde. Die schöne Ouvertüre fand (schon vorher, in einer Akademie der „Konkordia“) ihren Beifall; der Blinde-Kuh-Walzer blieb das einzige freudige Ergebnis des Abends, ein Stück, das durch die begleitende Operette nur gestört wurde und ohne sie fröhlich weiterlebte, als hätte es nie dazugehört. Die Musikkapellen spielten den Walzer, das Theater blieb leer, „Blinde Kuh“ eroberte nur wenige (7) auswärtige Bühnen.

Strauß, dem man nachsagte, hierbei „eine Binde vor den Augen“ gehabt zu haben, mußte dies negative Ergebnis schließlich als inneren Gewinn betrachten lernen. Nun geht er, vorsichtig und gewitzt, vor allem dem guten Buch nach, und der glückliche Zufall bescherte es ihm sogleich.

Wenige Wochen nach dem Durchfall der „Blinden Kuh“ erreichte Suppé den größten Erfolg seines Lebens mit Bocaccio, der am 1. Februar 1879 im Carltheater aufgeführt wird. Lächelnd genoß er einen Triumph, den auch nicht die Kritik beeinträchtigte, die ihm die „unverkennbare“ Benützung Verdischer, Meyerbeerscher Motive, Offenbachschen und Straußischen Geistes nachsagte. Im Mai fuhr Suppé mit seinem Bocaccio nach Preßburg und bat den Direktor des Preßburger Theaters, Heinrich Bohrmann, um einen neuen Text. Bohrmann, unter Laube Generalsekretär des Wiener Stadttheaters, dann Direktor der Komischen Oper, nebenbei Verfasser des effektvollen Schauspiels „Verlorne Ehre“ — sagte zu und schrieb für Suppé eine witzige Sache: „Das Spitzentuch der Königin“. Als er mit dem Entwurf einige Wochen später nach Wien kommt, hört er jedoch, Suppé arbeite bereits an — Zell und Genées „Donna Juanita“, und so ging er mit seinem Text, um ihn anzubringen, zu Johann Strauß.

Bohrmann liest seinen Entwurf vor, entzückt damit den Meister, der sofort zugreift, und händigt ihm überdies als Probe seiner Vers-

kunst das „Trüffelpcouplet“ ein, das Strauß augenblicks in Musik setzte. So führte der Erfolg Suppés in operettenartiger Verschlingung zu einem Erfolg Johann Straußens.

Die Aufführung des Spitzentuchs fand am 1. Oktober 1880 im Theater an der Wien statt, und nach der Wiederholung erklärte die glückliche Direktion, sie habe die größte Einnahme seit sechs Jahren erzielt. Das Fürsttheater im Prater beeilte sich mit einer Parodie „Das Schnupftuch des Königs“ von Doppler, Musik nach Johann Strauß, während die neue Operette Genées, Nisida, die das Carltheater als Antwort herausbrachte, bald verschwand.

Die Zuhörer des „Spitzentuchs“ ließen nicht weniger als fünf Nummern wiederholen, und was Girardi als Sancho sang, bezog man auf Strauß: „Er kann die Sterne rebellisch, die Jungfrau und den Bär verrückt machen . . .“

Die Dichtung war nur „Genée“, nicht Genie. Der geschickte Genée, im Zeitgeist befangen, reckte sich über die Theatermode nicht einen Zoll; und Strauß selbst begnügte sich mit einem Buch, das ebenso Suppé oder Millöcker hätten komponieren können. Kurz nach der Aufführung wurde auch schon eine neue Textbearbeitung für Berlin (durch Julius Rosen) angekündigt.

Auf ihr Spitzentuch schrieb die portugiesische Königin die Worte: „Eine Königin liebt dich, doch du bist kein König!“ Sie beziehen sich auf den jungen König, der nicht großjährig ist (Hosenrolle), weshalb der Premier für ihn regiert. Cervantes, der Dichter, veranlaßt, daß der König statt der Thronrede seine eigene Großjährigkeitserklärung abliest. Es geschieht, aber die Worte des Spitzentuchs werden nun vom Premier auf Cervantes gedeutet. Wodurch ein Verwirrungsfinale entsteht und der König seiner Frau einen bösen dramatischen Blick zuwirft. Cervantes, auf den sich „Genie, verkanntes“ reimt, wird verbannt. Aber im Kampf mit der Staatsgewalt bleibt das Genie Sieger. Zuletzt bringt es als Wirt einer Posada das Paar zusammen, und zwar durch die berühmte Trüffelpastete, des Königs Hochzeits- und Lieblingsgericht . . . Also: die vergeblich verhinderte Großjährigkeit, oder: Dichter und Minister, oder: die Liebe durch den Magen. Oder: die übliche Genéesche Pastete.

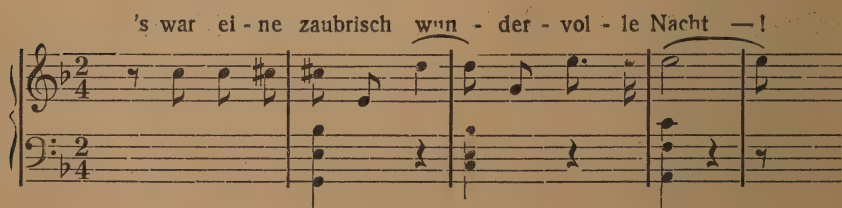
Die Kritik, die Cervantes nur als Dichter des Don Quixote kannte, gestand, daß ihr etwas „spanisch zu Mut“ geworden sei, als sie Cervantes am portugiesischen Hof erblickte, und eine kritische Hand zerlegte die Genéesche Pastete in ihre Bestandteile: „Nehmt aus dem

Boccaccio den Freimut des Worts, aus dem Othello das verhängnisvolle, vom Schnupfen nicht berührte Taschentuch, nimmt aus dem „Le roi l'a dit“ den Tänzer des Rokoko und vom König Bobèche die Politik, nimmt endlich aus Mozarts Weibertreu Despina als Arzt — dann habt Ihr das Spitzentuch in seiner merkwürdig verschlungenen und doch so durchsichtigen Arbeit . . .“

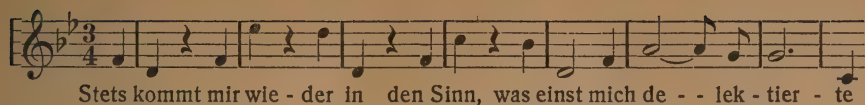
Von der Musik wurde behauptet, sie zerfalle in zwei Teile, einen operettenhaften und einen possenhaften, am besten seien, so sehr sich Strauß auch sträube, es zu hören, die Tanzformen, und im ganzen fließe der „melodische Born“ nicht mehr so reich.

Jedoch floß der „Born“ sogar etwas reicher.

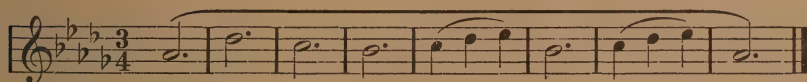
Von den 19 Nummern der Partitur sei das Auftrittslied der Königin (Andante,  $\frac{2}{4}$ ) genannt, das in schwärmerischer Linie empordringt: ein chromatischer Zwischenleiteton cis, ein köstlicher Sprung in die Süße der Non d, ein Drängen in den Hauptleiteton e, ein Ruhen auf diesem e als Pseudogrundton, das Ganze, ein einfaches dominantisches Gespanntmachen auf die verschwiegne Freuden der Hochzeitsnacht, die dann ins Leere verlaufen. Eine Grazie, deren Humor aus reinmusikalischen Quellen fließt:



Das berühmte Trüffel-Couplet gehört zu den Strauß eigentümlichen Marionettenwalzern (Morgenblätter). In den ersten 4 Takten die starren Hopser, die Kasperlpausen der Linie; worauf plötzlich (Takt 5—8) die menschliche Wärme der Melodie das Vorhergehende aufhebt — „Alles war nur Spaß“ —, dann der munter abträllernde Schluß, der nach soviel Humor schwer zu finden war. Alles geistreiche Konversation einer lebenswürdigen Musik, viel zu vornehm für den gefräßigen Text, der darauf sitzt wie ein Bedienter auf dem Rassepferd des Herrn.

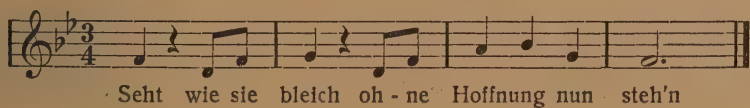


Ein Gegenstück dazu ist Nr. 12, die Tenor-Romanze des Cervantes „Lichter Glanz“, später wiederkehrend als „Wo die wilde Rose erblüht“: ein ständchenhaft süßes Umwerben von Frauen, eine Melodie, die Ton aus Ton hervorspinnt, und einer der ersten langsamen Gesangswalzer der Straußischen Operette. Als lyrische Einlage hemmt sie den dramatischen Fortfluß eher als daß sie ihn beflügelt, aber sie gibt dem Sänger ein delikates und erfolgsicheres Vortragsstück, und vom Sänger, wir werden es sehen, hängt die Operette immer stärker ab:



Die Instrumentation erhöht die Delikatesse des Einfalls, zu dem sie mit gehört, die 1. Violine, gedämpft, führt die Melodie, die Harfe berührt deren Umrisse, 2. Violinen und Violen, gedämpft, haben die Begleitung; ein hoher Horn, ton, as, klingt wohlighaltend durch; Harfentöne tropfen ins Nachspiel.

Das zweite Finale wiederholt in neuen Einfallsreihen die Fledermaus-Technik: einen szenischen Vorgang in eine Walzerpartie zu fassen, gleichsam damit zu ummanteln. Strauß blieb bei dieser gewohnten und erprobten Form, und zum Finale, auf das er Gewicht legte, fiel ihm auch immer etwas Hübsches und Ergiebiges ein:



Strauß hat die Walzer des Spitzentuchs zusammengefaßt und unter dem Titel „Rosen aus dem Süden“ herausgegeben, der ihrer nobeln Natur auch besser entspricht. Es klingt wie Ironie, daß „der Born“ diesmal nicht so reichlich geflossen sei: gerade diese Partitur zeigt die verschiedensten Walzertypen, den kapriziösen, den kantilenhaften, den weitbogigen Finalwalzer, und in Eduard Schütts

Bearbeitung funkeln deren Linien im Buntlicht einer modernen Harmonik. Selbst in einer leichten Operette versagt die Anmut im Geben oft vor zuhörender Schwerfälligkeit.

Das Spitzentuch erfordert, was es heute kaum noch gibt, ausgezeichnete Sänger. Die Bühnen pflegen die moderne Tanzoperette, besitzen ein paar Sterne, nach deren Eigenart und Kaprizen der Spielplan sich richten muß, nicht Sänger, die sich mit dem Studium von Gesangsrollen befassen; auch halten die Bühnen, schon der Kosten wegen, keinen Chor mehr. Moderne Operettenkomponisten umgehen diese Schwierigkeiten und schreiben chorlose Werke mit Tanzeinlagen, die freilich, ihrem Wesen nach, von — Johann Strauß stammen.

## DER LUSTIGE KRIEG

„Ach, von Zweifeln werd' ich schon geplagt,  
Mir bangt vor dieser Ehe Glück,  
Doch leider hab' ich Ja gesagt,  
Ich kann nicht mehr zurück.“

Violetta im Lustigen Krieg.

Mit traurigem Herzen schreibt Johann Strauß, 56jährig, den Lustigen Krieg. Ein Titel, der nach den Enttäuschungen einer verunglückten Ehe fast wie Ironie klingt; aber „trauriges Herz“ ist schon zu viel gesagt, denn Strauß komponierte nie seine seelischen Neuralgien — seine innerste Fröhlichkeit ist unberührbar — Erlebnis und Kunst hausen bei ihm zwar in der gleichen Wohnung, aber in getrennten Zimmern . . .

Das Buch von Zell und Genée behandelt das italienische Rokoko mit militärischem Einschlag, verbindet wie in Cagliostro, Karneval und später in der „Nacht in Venedig“ den südlichen mit dem Wiener Ton, kommt also dem Doppelklima der Straußischen Seele entgegen.

Wenn Friedrich der Große die Barbarina mit diplomatischen Gewaltschritten aus Venedig nach Berlin lotste, so kann im Operettenland Massa sehr gut ein Krieg mit Genua einer Tänzerin wegen

ausgebrochen sein, die der Doge von Genua und der Fürst von Carrara einander wegegagierte haben. Mein Gott! Wenn dann die Tänzerin mit einer dritten Macht, einem holden Tänzer, durchgeht, so ist das Streitobjekt verloren und aller Grund zum Frieden. In diesem unblutigen, meist von Damen betriebenen Krieg spielt eine Hauptrolle Violetta, die einen Herzog von Limburg heiraten soll, um mit seinen Truppen die Genuesen zu schlagen. Der genuesische Kommandant Umberto macht sich auf dem Papier zum herzoglich Limburgschen Stellvertreter und kann Violetta erst per procura, dann, worauf es ankommt, wirklich heiraten. Die notwendige Verwechslungstechnik führt ein niederes Paar ein, den holländischen Tulpenhändler Groot, der so lange als Herzog dient, bis man ihn nicht mehr braucht. Das Stück ist so gut wie die Glocken von Corneville oder Fatinitza oder Boccaccio oder Angot, mit der es eine Lauschszenen im dritten Akt gemeinsam hat.

Die Aufführung ging im Theater an der Wien am 25. November 1881 vor sich. Kaum vierzehn Tage später brannte das Ringtheater nieder. Am 8. Dezember sollten dort Hoffmanns Erzählungen von Offenbach in Szene gehen; aber in einem mystischen Zusammenhang hauchte Doktor Mirakel den Tod ins feiertägliche Haus: vor Beginn flog plötzlich der brennende Vorhang empor, Hunderte fröhlicher Menschen verkohlten in dem alten, mausefallenartigen Winkelwerk. Mit Recht, aber zu spät, empörte sich Wien eines tödlichen Leichtsinns wegen, der es an den einfachsten Sicherungen fehlen ließ, alle Vergnügen wurden abgesagt, die Feuerangst mied alle Theater, jahrelang waren „Hoffmanns Erzählungen“ von den Wiener Bühnen verbannt.

Nur der Lustige Krieg überdauerte das Ereignis, das zum Sturz verschiedener Würdenträger, auch des Wiener Bürgermeisters, führte, und obwohl die Bergung der Leichen Wochen in Anspruch nahm und die Stadt einer dunkeln Faszination unterlag, triumphierte die Sensation, die Johann Strauß und Alexander Girardi im Theater an der Wien boten. Während der Uraufführung kniete im Parterre ein junger Musiker beim D-dur-Quintett „Kommen und Gehn“ in hemmungsloser Begeisterung nieder: „Es gibt nur einen Strauß . . .!“

Wie üblich wurden die älteren Strauß-Operetten auf Kosten der neuen gelobt, und die Kritik zeigte einen tiefen Blick für die Ober-

flächen des Buchs. Als ob die „Welt, in der man sich langweilt“ oder „Krieg im Frieden“, die Repertoirekomödien des Hofburgtheaters, besser gewesen wären! Freilich eine ewige Satire auf den miles gloriosus wurde der „Lustige Krieg“ nicht; wäre ers, er lebte noch heute.

„... es bleibt ein ewiges Geheimnis, warum ein Musiker vom Schlag eines Johann Strauß in der Beurteilung dessen, was seiner musikalischen Erfindungsgabe, seiner ureigenen Spezialität zugemutet wird, nicht mit mehr Sicherheit urteilt. Man sollte denken, einer Feder, der die Fledermaus gelungen, und der Karneval in Rom, und Methusalem, und das Spitzentuch und wie diese prächtigen Sachen alle heißen, an denen sich nicht nur Wien, an denen man sich allenthalben, wo man den Begriff Operette kennt, ergötzt, einer solchen Feder, sollte man denken, müßten jahraus, jahrein Hunderte von Texten zuströmen. Und aus diesen Hunderten müßten sich dann wenigstens zehn und aus den zehn müßte wieder eins gefunden werden, das gerecht befunden wird in den Augen der Urteilsfähigen. Aber dem scheint nicht so zu sein, oder aber Johann Strauß ist ein Mann fester Traditionen, der nicht gerne mit der Vergangenheit bricht und sollte diese auch nicht die besten Libretti bringen . . . Oder ist vielleicht Johann Strauß so sorglos in der Wahl seiner Stoffe, so wenig skrupulös, weil er in sich die Kraft fühlt, mit den Zauberformeln seiner Musik auch den dünnen Stab blühend zu machen? Möglich, wahrscheinlich, ja gewiß. Der Komponist der Fledermaus hat schon so viele Siege über ungünstige Vorbedingungen erfochten, daß ihm alles leicht werden muß . . .“ (Neues Wiener Tagblatt, 26. November 1881.)

Von der Musik lebt heute nach vierzig Jahren jenes Quintett des zweiten Akts „Kommen und gehn ohne zu sehn“: ein Sopran, drei Tenöre, ein Baß in süßer D-dur-Luft einander hold nachahmend, leise Ton-Senkungen, die liebebreizend betrübte Moll-Unterdominant, die Grazie chromatischer Durchzüge, darüber das Tremologe-flüster hoher Violinen — sogar von Bruckners Kreuzzügen kehrt man gern zur irdischen Anmut und Betörung dieses Stücks und seinen lieben dummen Worten zurück.

Von der Musik lebt Balthasars Lied „Wir machten zusammen aus Holland die Reise“ (Es-dur,  $(\frac{2}{4})$ ), eine still-humorige, etwas tapsig-weinerliche, selbstparodistische Lyrik, wozu die tränenschluckenden Rhythmen des Mittelsatzes und die abhüpfende Sechsstachelcoda kommen. Dann das Kinderstübenduett mit dem Ton seiner C-dur-Unschuld, den alpinen Terzen des „silberhellen Kinderlachsens“; die klassische Violettapolka, der C-dur-Walzer mit seiner lustvollen Bewegungslinie: das Morgengelächter einer jungen Wienerin.

Weniger enthusiastisch stimmt das zweite Finale selbst. Sein Esdur-Teil, einst bewundert, trägt am Ende die schnalzende Wiener Lustigkeitsphrase, der man nach 40 Jahren wie einer gealterten Jugendgeliebten begegnet, mit einer gewissen Beängstigung, als könne man noch geliebt werden. Man begreift seinen Geschmack von einst nicht und grüßt mit eiliger Höflichkeit. Dagegen kommt man nicht los vom Humor der lebenswürdig-koketten Linienführung „Was ist an einem Kuß gelegen?“, ja sogar das albumhaft falsch deklamierte „einem“ entzückt dabei.

Und dann der Naturwalzer.

Als der Lustige Krieg fertig war, verlangte Alexander Girardi noch eine Solonummer für sich. Von seinem Standpunkt aus nicht mit Unrecht. Der Partitur fehlte außer dem zweiten Finale der große Reißer oder Schlager, der den Instinkt des Histrion für sich und damit für das Werk verlangte.

Strauß will zuerst nicht darauf eingehen, seine Partitur scheint ihm durchaus geschlossen, er kommt in Streit mit Girardi, wendet sich an Karl Swoboda in Berlin, und, da der absagt, wieder an Girardi, sucht ihn umzustimmen und gibt, als es vergeblich ist, endlich nach. In seiner Lade waren Stapel von Walzerthemen, rasch notierte Einfälle, der eiserne Vorrat für Jahre. Daraus wird eine Melodie gewählt und ihr ein Textchen unterlegt. Aber Girardi ist noch immer nicht zufrieden. Der Text muß exquisit sein wie die Musik, seine Nase sagt ihm das.

Er wendet sich an Franz Wagner, der alles war und alles konnte — Musikalienhändler, Volkssänger, Librettist, Schauspieler — und der auch für Ziehler dichtete („Lisett, ach wie nett!“). Und Wagner, das Faktotum der Poesie, fand die Verse:

„Nur für Natur  
Hegte sie Sympathie,  
Unter Bäumen  
Süßes Träumen  
Liebte Gräfin Melanie.“

Daran knüpfte sich eine Eheirrungsgeschichte, die zwar nicht schlagend, aber — Girardi fühlte es — auf ihn zugeschnitten war. Und er verstand Couplets zwischen den Zeilen zu singen. Unnachahmlich! Mit einem Ruck des Augs, mit seinem parodistischen Wort-

klang, auf einem unbeachteten Akzent plötzlich in den Hohlraum der Burgtheater-Pathetik fallend, kurz, mit dem singulären Girardi-Ton, der mit ihm lebte und starb. Und er behielt Recht. Das Stück mußte dreimal wiederholt werden; auch als Entr'acte des Orchesters. Es lief mit dem Publikum auf die Gasse, am nächsten Tag wurde in allen Musikalienhandlungen der Naturwalzer verlangt, und allen Melanien und Cousins trällerte es ironisch nach: „Nur für Natur hegte sie Sympathie . . .“ Wien wurde davon besessen. Girardi hatte die beziehungslose Rokokogeschichte des Lustigen Kriegs in eine Wiener Angelegenheit, ein Stück Operette in ein parodiertes Stück Leben verwandelt. Daher die Wirkung.

Mit dem Naturwalzer wurde Girardi, bis dahin ein Mitglied des Theaters an der Wien, auch der Komiker Wiens. „Der Girardi“. Der Mitarbeiter. Das Orakel. Auf ihn wird alles zugeschnitten, auf seine Wünsche stellen sich die Librettisten ein. Für ihn muß ein Auftrittslied, für ihn der große Gesangswalzer eingelegt werden. Und damit verändert die Operette ihren Typ. Damit unterscheidet sich der Lustige Krieg und der Zigeunerbaron von der Fledermaus. Und dieser Typ blieb der herrschende.

„Herr Girardi ist mit der Rolle des gut angelegten aber nicht mit großer Vorliebe durchgeführten und stets alles ausplaudernden ‚Marchese‘ nicht sehr glücklich bedacht. Aber dieser Künstler weiß überall wirksam zu retouchiren, wo ihn das Libretto im Stich läßt, und so ist denn auch aus dem Marchese ein Bijou lebenswürdiger Komik geworden.“

Die kritische Stimme, die solches aussprach, hatte so unrecht nicht. Sie traf sogar den Nagel auf den Kopf. Denn Girardis ganze Operettentätigkeit besteht fortan in einem „Retuschieren“ der Stücke, im Ausfüllen von Umrissen, bei denen es die Librettisten bewenden ließen: „der Xandl wird's schon machen!“ Und der Xandl „machte“ es. Er bildete Menschen, die seinen Buchdichtern nie vorschwebten, hob Seichtigkeiten in Höhen, verwandt seinem Kompagnon Johann Strauß, der aus jeder Platttheit Musik beschwor. Der dicke O. F. Berg, Verfasser ordinärer Vorstadtpossen, sagte einmal in ungehemmter Selbstbewunderung zu Girardi: „Was täten Sie ohne mir? Ih bin Ihrer Schüller!“ Worauf Girardi sehr treffend abwehrte: „Ja, der O. F. Schiller, für den ich der Sonnenthal bin!“

In dem Schlossergehilfen aus der Grazer Leonhardstraße floß alpines Blut, woher seine Lust zur Parodie kam, und italienisches, woher der Stegreifspieler kam. Girardi war eine geniale Nachblüte der Hanswurstzeit; aber auch ein Künstler, den Mißverständnis anbetete. Wer nur den Jokulator und Narren sah, kannte ihn nicht. Wenn er als Karinger in den „Reichen Mädchen“ von Weidling am Bach schwärmte, als Invalide im Bruder Straubinger die Brückenkopfgeschichte fabulierte, als Zsupan im Zigeunerbaron von seinem Analphabetismus schwärmte, unterlag Oberflächenbetrachtung einer polcinellhaften Heiterkeit. Allein wer seinen alten Schuster Weigl gesehen hat, der mit zwei Fingerspitzen die tränenden Augenwinkel berührt, durch eine einzige Geste einen Adel des Unglücks andeutend, das er verbergen will — der weiß: Girardi war Komiker auf tragischem Grund.

Am Ende seines Lebens, arterienverkalkt und welk, wurde er burgtheaterreif. Zeitlebens spiegelte sich sein Genie im Idiotismus seiner Rollen wie die Sonne in Pfützen. Der größte österreichische Schauspieler starb unentdeckt! Dies war Johann Straußens Mitarbeiter vom Blasoni im Cagliostro bis zum Waldmeister.

\* \* \*

Mit dem Gelächter des Lustigen Kriegs schließt die Angelikazeit. Man kann nicht sagen: Strauß befreite sich damit. Seine Musik „reagierte“ nicht. Im Kerker Florestans, in den Leiden des Armen Heinrich, in den Flammen des Fegefeuers hätte er den Mund zu einem Walzer gespitzt. Leichter natürlich, wenn er sich in Harmonie fühlte — aber immer ruhte er in sich selbst. Wenn der eine Sohn Österreichs seinen Glauben zum Himmel wandte: non confundar in aeternum, so frohlockte der andre als Wiener und Erdensohn: Man lebt nur einmal! Während des Weltkriegs wurden die Stimmungen der Mittelmächte durch nichts so bezeichnet als durch das bekannte Wort: „Berlin ist hoffnungsvoll, aber ernst; Wien verzweifelt, aber lustig . . .!“ Eine Lebenslust, die sich an sich selbst emporreißt und in Johann Strauß ihre noble Verkörperung gefunden hat.

Unmittelbar nach der Uraufführung des Lustigen Kriegs erschien (am 1. Dezember 1881) im „Kikeriki“, einem Volkswitzblatt, ein Poem, das Johann Strauß von dieser Seite her bewundert:

„Beneidenswert der Mensch, der nicht zu sprechen,  
Zu debattieren nicht, zu kämpfen braucht,  
Und seine Feder stets — nicht sich zu rächen,  
Um zu erfreuen nur in die Tinte taucht!  
Dich Friedenbringer, dich Gemütswärmer,  
Dich stürzt man nicht von deinem Piedestal,  
Du hast bloß Freunde, konsequente Schwärmer,  
Du bist ein Glücklicher im Jammertal!“

## DIE FRÜHLINGSSTIMMEN

„Es ist zwar der Walzer, mit dem alle Schülerinnen debütieren, die in den Duncanschulen das kindliche und doch so anspruchsvolle Programm tanzen gelernt haben; aber er ist darum doch der schönste Walzer für ganz junge Mädchen, die noch nicht um des Mannes willen und mit dem Manne tanzen, sondern dabei ganz zärtliche Vorstellungen von elfenhafter Jugend, lichtgrünen Buchenwäldern im Mai und weißen Kleidern haben . . .“ (Otto Flake, Logbuch.)

Das gibt die poetische Seite der Sache, das unvorhandene Programm des Walzers. Er hat noch ein musikalisches: eine zweiteilige Arabeske rollt über einen dreiteiligen Rhythmus, den sie naiv negiert; gewichtlose Bögen eilen über die Taktstriche empor und bilden bis zum Scheitelpunkt einen großen Gesamtaufakt. Hier besinnt sich die Bewegung, rollt in Halbtönen zurück, zersprüht, und das Spiel zwischen der wider den Takt rollenden Figur und dem geordneten Sinken wiederholt sich: ein Springbrunnen von freier Eleganz.

Wenn der Straußische Walzer geigengeboren ist, so sind die Frühlingsstimmen klaviergeboren, entsprungen dem alten Wiener Figurenwerk, das Hummel primitiv, Schubert köstlich verwertet. Das Ganze nicht weit von einem französischen Tändelwalzer — aber feuchten Auges schwört man: es ist kein Godard! — und der Humor der Sache ist: man weiß nicht, wo der Walzer anfängt . . . unten oder oben?

Gewöhnlich wird ein Walzer nur nach seinem ersten Motiv, d. i. nach seinem Gesicht gewürdigt; wichtiger ist die Schlußbildung, die Ausprofilierung des Linienganges. Ein mattgeführter Schluß macht den ganzen Walzer matt wie ein schwacher Aktschluß den stärksten Akt wirft. In den Frühlingsstimmen

bildet die Zickzacklinie des Schlusses einen genial erfundenen Kontrast zum Figurenrollen des Anfangs. Das Ganze schwingt nur um die harmonischen Schwerpunkte von f (Dominante) und b (Tonica), und wieder zeigt sich Strauß als Meister vom Mozarttyp, der die Reize des Umrisses als primäre Schönheit empfindet und vor allem die delikate Linie zeichnet. Einen andern Gegensatz bildet dazu der dionysische, der As-dur-Teil des Walzers mit seinem leisen Trillern, ein Jauchzen mit feuchten Augen: die Träne im Walzer.

Die Frühlingsstimmen (Werk 140) haben ihre Geschichte. Zuerst, von der Koloratursängerin Bianca Bianchi in einer Akademie des Theaters an der Wien gesungen, gefielen sie fast gar nicht: man fand sie „mittelmäßig“ . . . „mit Koloraturen überladen“, und „wenig melodios“. In Rußland, von Strauß 1886 aufgeführt, wurden sie dagegen begeistert aufgenommen, ebenso in Italien angejubelt, eine Auslandsbestätigung, der ähnlich wie bei der Fledermaus die Inlandsbewunderung folgte. Der Walzer verfiel den Koloratursängerinnen. Wenn nichts mehr helfen kann, müssen die Frühlingsstimmen als Eingabe oder Zugabe aushelfen, zum Verzweifeln oft . . . Ihre Klavieraussgabe ist, nicht ohne Grund, Alfred Grünfeld gewidmet. Und wenn Alfred Grünfeld die Frühlingsstimmen spielt, den Baß wie ein Präzisionswerk, ohne Flucht ins Pedal, dann erlebt man delikaten Wiener Klaviergeist und hat davon nie zuviel. Einmal spielte Strauß in Pest bei Tarnoczy die Frühlingsstimmen auf Bitten Liszts vor und machte damit auch Liszt, der sie leider nicht transkribierte, zu ihrem Bewunderer.

Ins Volk ging dieser Typ des nobeln Konzertwalzers nur zögernd. Ein — Kunstpfeifer aus fiakerischen Schrammelkreisen, der „Baron Jean“, hat ihn zuerst in „enteren Gründen“ bekanntgemacht, wie die Volkssängerin Ulke das „Wiener Blut“. Das Gefühl mußte zum „G'fühl“, das Wienerische zum Weanerischen, der Adel des Stücks um eine Quint herabgesetzt werden, bevor sie es aufnahmen, wie die Schubertsche Lyrik durch das Dreimäderlhaus. Am sichersten wird man durch Mißverständnis populär.

Die Straußische Ekstase ist hier abgemildert zu einer keuschen Erotik, ja zu einem erotischen Stilleben. Wie viele Seelen umschloß die eine Seele Strauß! Mit den Frühlingsstimmen kehrt der Sechzigjährige aus der staubigen Schwüle des Operettenwesens zu reinen inneren Regionen heim. Weit aristokratischer als das Kinderstuben-

duett im Lustigen Krieg mutet der Walzer wie ein unbewußtes Sühnegeschenk des Bühnenhandwerkers an. Der Künstler löst sich vom Allzuirdischen und Ewigbefleckten, und einer idyllischen Glücksstimmung, einem besonnenen Schweigen entsteigt die freie, raumdurchschwebende Kurve.

## UND DIE INSTRUMENTATION

Bei Gelegenheit des „Spitzentuchs“ macht Eisenberg einmal die sehr unklare Angabe, Richard Genée sei an der „technischen Durchführung der musikalischen Arbeiten“ beteiligt gewesen; was Eisenberg selbst aber im nächsten Satz wieder umwirft: „Denn (!) Strauß, der zu Beginn seiner Laufbahn nur nach der einzigen Richtung der Walzermusik tätig war und sich anfänglich auf dem Boden der Instrumentation von Operetten selbstredend nicht ganz heimisch fühlte, hatte in dieser Beziehung längst festen Fuß gefaßt und Selbständigkeit gewonnen.“

Es scheint, Eisenberg wollte etwas sagen, wagte es aber nicht, hörte etwas läuten und wollte sich auf Andeutungen beschränken. Sein faules Reden hat nur Unheil gestiftet. Wozu brauchte der längst selbständig Gewordene, der „in dieser Beziehung festen Fuß gefaßt“ hatte, Richard Genée? Hier bietet sich Gelegenheit, einen alten Aberglauben auszubrennen, der sich in den Köpfen auch hochstehender Musiker fortschleppt: als habe Strauß seine Partituren nicht selbst instrumentiert. Habe sich dabei helfen lassen wie der Zar Peter, als er das Stehlen lernen wollte.

Die einzigen, die Strauß mechanisch geholfen haben, waren: Kupfer, der Kopist von Brahms und Kraus, Violaspieler in der Kapelle von Eduard, Leute, die sich aufs Kopieren beschränkten.

Direktorenungeduld suchte Strauß manches Unfertige zu entreißen. Die Aufführung war auf einen Tag festgesetzt, Jauner oder Frl. v. Schönerer erschienen, bestanden auf Vertrag und Termin und suchten ihn herumzukriegen: einen noch nicht instrumentierten Entr'acte, ein paar Schlußakkorde im Finale könne ja der Kapellmeister rasch in Partitur bringen — nur heraus damit! Strauß blieb uner-

schütterlich. Fast abergläubisch bestand er darauf, jede Note selbst zu schreiben — und störte ihn auch mitten im Instrumentieren ein plötzlich aufspringender Walzereinfall — er ertrug das Unglück und schrieb seine Partitur zu Ende.

Wie denn anders! Der Orchesterklang gehörte zu seinen Urerlebnissen. Im elterlichen Schlafzimmer standen, bis auf Pauken und Kontrabässe, alle Instrumente; in der Wohnung probierte die Kapelle neue Stücke; von seinem neunzehnten Jahr an lebte er in dichtester Verbundenheit mit der Orchesterwelt, arrangierte zahllose Opern für seine Kapelle — und er sollte Fremdling in Instrumentierungsfragen gewesen sein?

Wahrscheinlich handelt es sich um Musikantenklatsch, der wie jeder Klatsch auf einer Achternote Wahrheit beruht. Als Jetty die heimlich entwendeten Walzerskizzen zu Direktor Steiner trug, um sie bühnenartig singen zu lassen, war es Genée, der als Kapellmeister des Theaters an der Wien die Instrumentierung der Skizzen besorgte. Daraus wird in progressiver Sagenbildung die Instrumentierung der Walzer, der Operetten, bis nichts mehr übrigbleibt.

Für jeden, der Orchesterklang erleben kann, spricht das Straußsche Orchester selbst gegen die Legende. Die silberne Ränderung, die Mozarteske Gewichtlosigkeit, die spitzenvergoldende Harfe ergibt eine Klangwelt für sich, die miterfunden, nicht hineinorchestriert wurde.

Geradezu entzückt war von diesem Arom des Strauß-Orchesters Johannes Brahms, „und es gereichte ihm zu hoher Freude, als ihm Strauß einmal die Partituren von drei seiner schönsten Walzer aus den Stimmen zusammenschreiben ließ.“ Und Max Reger kam auf der Suche nach Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des Orchesterklanges auch „zeitweilig zu Johann Strauß, dessen Feinheit der Instrumentation und Fähigkeit mit anspruchslosen Mitteln eine blühende Farbigkeit und schwebende Grazie hervorzuzaubern, ihn zum Studium von dessen Walzern verlockte, deren ursprüngliche Anmut ja leider meist durch die Massenbenutzung zu allen Zwecken ins Gegenteil verkehrt wird...“ (Max Hasse). Und der polyphone Meister Reger war es, der seine Straußverehrung in der Ballettsuite (Werk 130) bezeugte.

Merkwürdig, daß zwei absurde Leute wie Brahms und Reger

mit Neid die eigne Straußische Sphäre hörten, während der Kontrabassistenverstand nichts merkt. „Ich höre keinen Wind rauschen“ — woran allerdings der Wind unschuldig ist.

Freilich hat Johann Strauß gleich Richard Wagner sich immer etwas einfallen lassen, bevor er ans Instrumentieren ging, welche Arglist die persönliche Besonderheit seines Klangs erklären mag. Der Entwurf zum „Simplicius“ zeigt im Auftritt des Reichsbarons Grubben die Singstimme ohne Begleitung: nur eine Oboe ist notiert. Der Künstler hörte, orchestral denkend, die Oboenstimme voraus — oder sollte sie der große Unbekannte, der Helfer gehört haben?

Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien liegt die Originalpartitur des Waldmeister, im Besitz der Witwe des Meisters sind die Originalpartituren von Fledermaus, Karneval und Pásmán. Fast alle mit weichen englischen Bleistiften geschrieben und auch, wo die Stahlfeder benützt wurde („Fledermaus“), die langen Taktstriche dick mit Blei über das Papier gezogen: ein Zaun, um den die Noten als Rosen ranken. Was sagt der Unglaube dazu? Wo ist der Helfer? Hat er vielleicht auch die Handschrift des Johann Strauß geschrieben?

Bezeichnend auch, daß Strauß sein Orchester auf den klassischen Tonraum begrenzt, nie romantische Höhenlagen aufsucht, die Harfe nie moderne Glissandi ausführen läßt, also durchaus eigen und nach der Überlieferung verfährt. Und beinahe könnte man die Skepsis mit der „Und-wenn-schon“-Frage beantworten. Genug große Maler, die einzelnes eines Bilderentwurfs von ihrer Schule ausführen ließen, genug Komponisten, nach deren Skizzen Eingeweihte die Partitur anlegten. Nur wartete man bis heute vergeblich auf das eigene, befreiende Werk des Helfers, dasjenige, das seine originale Überkraft deutlich bekunde. Sollte ihm vielleicht ein — Johann Strauß gefehlt haben . . . ?

Die Legende schrumpft . . . Es ist die Tochter jener Legende, die einst behauptete, Ríenzi sei von Meyerbeer, und die Symphonie Anton Bruckners hätten seine Schüler instrumentiert. Sie wird trotz allen Widerlegungen als fröhlicher Unsinn weiterleben: es gibt nichts Absurdes, das nicht geglaubt wird, weil es absurd ist . . .

## ADELE

Schon in der Hietzinger Zeit war ein junges Mädchen öfter bei Jetty erschienen, die Braut des Sohnes eines Strauß sehr nahestehenden Mannes. Dieser Mann war Albert Strauß, kein Verwandter, obwohl seine Familie im Hirschenhaus mit der Familie Johanns dicht beieinander lebte.

Albert Strauß, Johanns Sachwalter und Bankier, der Mann, der seine russischen Einkünfte klug verwahrte und häufte, lebte als Witwer und Sonderling; ein Typ des geistigen Altwieners, sprach er seiner Köchin horazische Oden vor und durfte sich der Freundschaft Grillparzers und Nestroys rühmen.

Sein Sohn heiratete Fräulein Adele Deutsch aus Wien, starb früh und ließ die junge Witwe mit einem Mädchen, Alice, zurück. Ältere Beziehungen erwachten, uneingestandene Neigungen brachen durch, und bald schien es beiden, Strauß und Adele, daß nur äußerlich vereint werden müsse, was es innerlich längst war: Adele, deren dunkelschöner Kopf später Lenbach malte, besaß etwas von Jettys hausfraulichen, von Lillys bestrickenden Zügen.

Unter den größten Schwierigkeiten, stets umlauert von notizenlüsternen Journalisten, bedrängt von Familienwiderständen der Braut, im Kampf mit österreichischen Eheparagrafen, gelang es Johann Strauß endlich, seiner Häuslichkeit legitime Gestalt zu geben; er brachte alle Opfer, legte die österreichische Staatsbürgerschaft ab, wurde Protestant, Dinge, die ihm der alte Kaiser Franz Josef lange nicht verzieh, zog nach Koburg, bewohnte dort, für ihn keine Kleinigkeit, eine Villa auf einem Hügel und ließ sich dort trauen.

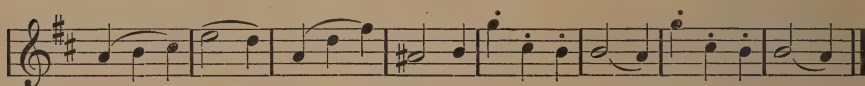
Die Briefe während seiner Bräutigamszeit — Strauß ist 58 Jahre — stammeln von jungem Überschwang und könnten nach Ton und Flamme von einem Zwanzigjährigen kommen. Er nennt Adele „Engel“ und „Gottheit“, bittet sie, sein früheres idealloses Dasein zu verzeihen, kann in einem Prestissimo des Verlangens ihre Briefe, ihr Kommen nicht erwarten. Er wird heute im Theater eiliger dirigieren, aus einem Maestoso ein Allegro machen, und wenn sie einmal Großmutter sein wird, wird sie für ihn noch immer jungfräuliches Mädchen sein . . . !

Er spricht nicht literarisch, nicht „geistreich“, stilisiert sich nicht

in diesen Briefen, und man schlosse auf einen Mann aus dem Volk, wäre nicht eine Ekstase fühlbar, die nur der Künstler schürt, der Herz und Haupt in Flammen sehen will. Immer des Nachts schreibend, erregt er sich zu phantastischen, humorvollen, melancholischen Akzenten, bis sein Gefühl den ganzen Kreis durchrast hat und beim Motto seines Lebens, bei der Walzerweisheit: „Man lebt nur einmal!“ anlangt.

„Montag, 1 Uhr Nachts.

Du hast mir heute so viel mich Beglückendes ins Ohr geflüstert — Du darfst es mir nicht verdenken, wenn ich aus dem Becher der Freude, Lust, Glückseligkeit schlürfe. Laß uns lustig sein — on ne vit qu'un fois.“



Ein andermal wieder:

„Mittwoch, Nachts 1 Uhr.

Was Du mir im Leben warst, wirst Du erst erfahren können, wenn Dein Jean nicht mehr sein wird . . .“

Einmal faßt der große Erotiker sich zu einem Schwur zusammen und beteuert seine an Adele monogam gewordenen Instinkte:

„Die Poesie der Ehe — sei sie katholisch, protestantisch oder jüdisch — besteht in einem innigen seelenhaften Zusammenleben — freundschaftlichen? — kann ich mir nicht vorstellen — weil ich der irdischen Liebe Adieu zu sagen noch nicht in dieser trostlosen Lage angelangt bin. In dieser Beziehung dulde ich von keiner Seite Vorwurf. Natürlich meine ich nur Dich! Denn — ich kanns beschwören, bin ich Dir bis zu dieser Minute treu — treu ja treu geblieben —. Ich staune über mich selbst, aber es ist kein Wunder, denn die Adele ist mir ein ins Herz gewachsenes Wesen. Millionen Umarmungen umschlingen Dich von Deinem

Jean.“

Frau Adele verstand, aus einer andern Umwelt kommend, sich auf seinen Lebensstil einzustellen. Strauß, an die nächtliche Schaffensstunde gewöhnt, machte sie zur Gefährtin seiner Nottornos — sie

mußte seine Einsamkeit beleben, und mochten ihr bisweilen auch die Lieder sinken. Sie teilte seine Theatersorgen, Erfolge und Mißerfolge, glaubte an den Künstler, wenn Direktorenunglauben den leicht zu Entmutigenden entmutigte, und Glauben in einer Frau finden, stillt den dürstenden künstlerischen Egoismus. Er ist nach jedem gierig, der die Schaffenskraft beflügelt, stößt jeden von sich, der sie hemmt. „Es gibt kein sichereres Mittel, sich meine Freundschaft zu erwerben“, sagt Hebbel einmal, „als mir beizustehen, wenn es sich darum handelt, einen Hut, ein Paar Schuhe oder dergleichen zu kaufen...“ Ein Satz, der vielleicht auch einen Schlüssel für das Gefühl bildet, das Strauß für diese Frau empfand.

Sie war die letzte Gestalt einer romantischen Ehe-Trilogie, und ihre Sendung begann, in neuen Formen, nach dem Tod des Meisters. Heute lebt sie als Hüterin seines Erbes, Verwalterin seines Werks und Namens, in Bescheidenheit zurückgezogen hinter seine Größe, nie sich selbst vor seinen Glanz drängend, ein seltner Fall von Stillegefühl. Der Wiener Volksmund nennt die Dame mutterwitzig „Cosima im Dreivierteltakt“. Das Wiener Volk ist aber auch einer huldigenden Gebärde fähig wie kein anderes, und als sich nach der Enthüllung des Hellmerschen Straußdenkmales Hunderttausende vor das Wiener Rathaus drängten, grüßte Wien in dieser Frau auf eine schwärmende Art den Geist des Meisters, dem sie diente.

Johann Strauß zeichnete Adele durch ein einziges Wort aus. Ein Wort, das nur sie unter den drei Straußischen Frauen allein von ihm empfing. Er widmete ihr den Adelenwalzer: „Meinem geliebten Weib Adele!“

## EINE NACHT IN VENEDIG

Zu dem Libretto der „Nacht von Venedig“ soll Johann Strauß nach einer mündlichen Überlieferung durch einen Librettistenkniff gekommen sein. Zell und Genée boten ihm zwei Bücher an, ein polnisches und ein italienisches, und ließen durchblicken, Millöcker wolle das italienische komponieren. Strauß wurde dadurch geführt. Wenn Millöcker die „Nacht in Venedig“ begehrte, war sie

sicher sehr stark. So ging er den Autoren in die Falle, denn das stärkere Buch, den Bettelstudenten, hatten sie für Millöcker, den schwächeren Komponisten, bestimmt . . .

Eisenberg stellt die Entstehungsgeschichte braver und geradlinig dar: Strauß habe bei Zell und Genée ein Buch mit dem Markusplatz als Szene lustiger Verwickelungen bestellt, die Autoren hätten nach Vorschrift gearbeitet, ja die Gestalten der drei Senatoren, die den düstern Rat der Zehn im heiteren Zerrbild zeigen, seien von Strauß selbst hineinerfunden worden. Chi lo sa?

Wie jedem Wiener war Venedig für Strauß der romantische Vorhof von Österreich, und beim Klang dieses Namens empfand er wie jeder Österreicher Selbstmitleid und Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies von 1866. Gewiß rief auch sein romanisches Blut wie der Enderle von Ketsch: „Zurück, zurück nach Venedig“, und er freute sich, südliche Landschaft mit Wiener Heiterkeit zu erfüllen. Chi lo sa?

Wie dem immer auch sei — gegen die erste Überlieferung spräche, daß der Bettelstudent schon 1882 erschien — auch innere Gründe müssen Strauß an dieses Buch geführt haben, und wir dürfen uns nicht mit Oberflächenpsychologie beruhigen.

Die Hauptfigur, der fatale Guido, Herzog von Urbino, der nach Venedig kommt, um sich mit drei Senatorenfrauen auf seine Weise zu vergnügen, und dem eine Köchin und eine Fischerin zugeschoben werden; dieser Herzog, ein kleiner Bruder des großen Don Giovanni, der am Schluß der Geprellte ist, in einen resignierten Humor flüchtet und einen Schleier über die so unergiebigte Nacht in Venedig breitet, mußte als Seltenheit unter den üblichen Operettenhelden auffallen. Sollte Strauß nicht uneingestanden in dem verunglückten Erotiker sein eignes Abbild gewittert, sollte den Künstler, der eben eine donjuaneske Tragödie mit Frau Lily hinter sich hatte, die donjuaneske Farce nicht gelockt, gegen seinen Willen gereizt, ja zur Selbstironisierung fortgerissen haben? Chi lo sa?

Kam er so oder so an das Buch — die platt-moralischen Schlußverse des Taubenchors von San Marco las er kaum ohne Erlebnisakzent:

Ein gutes Beispiel  
Geben wir für jedes Ehepaar:  
In Eintracht leben wir  
Und schnäbeln immerdar.

Die Uraufführung der Nacht in Venedig ging nicht, wie üblich in Wien, sondern in Berlin (3. Oktober 1883), am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater vor sich, das Direktor Fritzsche leitete. Die Annahme, Strauß wollte dem Theater an der Wien ausweichen, da Lily dort als Pseudogattin Steiners wohnte, erklärt nicht alles, da die Wiener Aufführung in diesem Theater kaum eine Woche später (9. Oktober) folgte.

Direktor Fritzsche hatte die Bühne, auf der früher die Posse, dann das klassische Schauspiel gepflegt wurde, geschmackvoll umbauen lassen und ausschließlich für die Operette bestimmt. Nach dem Lustigen Krieg war Berlin auf die Nacht in Venedig, mit der das neue Theater eröffnet werden sollte, in einer Weise gespannt, die dem Werk eher gefährlich als nützlich wurde.

In der edlen Unzufriedenheit des Tasso stieß Strauß selbst hinterher manchen Seufzer aus: das Buch seiner Wunschträume war diese „Nacht“ in allen Stücken gerade nicht, und die Unfreiheit des immergebundenen Musikers, der absolut, das ist losgebunden sein möchte, begehrt gegen den herrischen Textdichter auf, den Mann, von dem man abhängt, dem man ausgeliefert ist, für den man büßen muß. In einem Berliner Brief (wahrscheinlich an seinen Freund Priester) bricht diese Stimmnug durch, und er erzählt die Probenabenteuer mit aller Ironie:

„Bisher täglich Proben . . . Daß ich nach jeder Probe nichts tat — als mein Weib und mich selber bis aufs Blut sekkieren, ist eine traurige Konsequenz meiner Arbeit. Kanns denn aber auch anders sein, wenns Hirnkasterl nicht mehr in Ordnung ist? Die Abwesenheit des Dichters benützend, hat Direktor F. gleich in der ersten Szene, einer genialen Eingebung folgend, bei Gelegenheit des Entrees der C., selbe über einen kleinen Buben stolpern lassen; später machte er zwei Buben daraus, um den Effekt zu erhöhen — umarmte den Direktor herzlich, aus Freude über diesen das Libretto so glücklich sehr unterstützenden glücklichen Einfall. Vielleicht encouragirt durch unsern Beifall ließ der liebe Direktor dem gefallenen Buben von dem Makkaronibuben noch ein Paar hinten über hauen; dies der wirksamste Effekt im Buche durch F.s Nachhilfe. Adele und ich dankten gerührt dem rettenden Engel, der gern bereit wäre, das

Buch weiter zu verbessern, als heute der Dichter eintraf, der sich jede dichterische Einmischung verbat.

Du weißt, daß ich immer über das Buch klagte; nun kannst Du Dir vorstellen meine Seligkeit, in F. denjenigen gefunden zu haben, der mit ein paar Strichen neue belebende Situationen, und zwar mit einer Leichtigkeit ins Werk zaubert, daß ich mit Ungeduld seinen weiteren Verbesserungen entgegengesehen — wenn nur nicht der Dichter dazwischen gekommen wäre. Schade! Adele und ich, beide betrübt, grüßen Dich herzlichst.“

Die Aufführung kam, und Strauß saß am kranzumrahmten Pult. Der erste Akt verlief ganz unterhaltlich. Im zweiten wurden Laute des Mißbehagens hörbar, die die klassischen Wendungen des Textes bei den Hörern hervorriefen, und die die Freunde des Komponisten durch Beifall zu übertönen suchten. Die Freunde arbeiteten auch unentwegt auf den Umschmiß im dritten Akt los, indem sie die Wiederholung des Lagunenwalzers zu erzwingen suchten, der damals auf die romantischen Worte hörte: „Bei Nacht sind die Katzen ja grau, dann singen sie zärtlich miau . . .“

Der wiederholte Blödsinn fiel den Berliner Zuhörern auf die Nerven, und wiewohl man in verspäteter Erkenntnis dem Tenoristen von der Kulisse aus zurief: „Text weglassen!“ — die anmutigste Katzenmusik im Zuschauerraum war das Ergebnis. Man suchte den Durchfall später zu beschönigen, als sei er eine Art irdischer Wiedervergeltung für den Durchfall des Deutschen Theaters in Wien gewesen; allein umsonst wurde der Splitter aus dem Auge des andern gezogen. Direktor Fritzsche hatte für eine glänzende Aufmachung und erste Kräfte gesorgt (Fräulein Collin, die Herren Steiner und Szika) — der Unfall wurde von allen Zeitungen einstimmig in die Tiefen des Buchs verlegt.

„Die Aufnahme war geteilt; Beifall kämpfte mit Opposition, die bei dem Lied ‚Auf der Lagune‘ im letzten Akt sogar eine bedrohliche Haltung annahm.“ („Voss. Ztg.“) „Die schwache Seite ist das Textbuch, und man versteht kaum, wie Johann Strauß einen solchen Wust von Albernheit und Unsinn zu komponieren sich überwinden konnte. Nicht die, die das Libretto verfaßten, sondern der es auf die Bühne brachte, trägt die größere Schuld und darum darf sich Herr Strauß nicht beklagen, daß er keinen vollen Erfolg errang: er hat

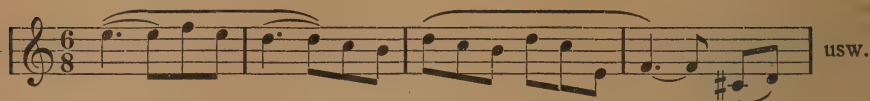
ihn von vornherein unmöglich gemacht.“ („Kreuz-Ztg.“) „Schade um die musikalischen Einfälle von Strauß, die zwar lange nicht so dicht gesät sind wie im Lustigen Krieg, aber doch das Schicksal, auf solche Weise um ihre Wirkung gebracht zu werden, keineswegs verdient haben . . . Im Finale des zweiten Akts faßt sich der wirkliche Gewinn zusammen, den die Operette hinterlassen hat. Von da an schwächt sich der musikalische Wert des Werkes ab, während die Zudringlichkeiten des Textes immer ärger werden. Strauß ist viel zu fein und zierlich, um auf einen groben Klotz einen groben Keil zu setzen; er zieht bei den Versuchen, auf die derben Späße seiner Mitarbeiter einzugehen, fast regelmäßig den Kürzeren.“ („National-Zeitung.“)

Ein so kompletter Unsinn ist die „Nacht in Venedig“ durchaus nicht. Sie muß sogar zu den besseren Büchern Genées gezählt werden und wirkt noch heute amüsierlich. Nur ist das Buch, das vielleicht von Offenbachs „Seufzerbrücke“ beeinflusst wurde, leichtsinnig und schludrig gearbeitet, und die Ansätze zum Musiklustspiel, zur Wiener komischen Oper, blieben in einer Johann Strauß geringschätzenden Art unentwickelt. Ansätze dazu boten die drei Senatoren in den roten Samtroben, drei Vögel, die sich kein echter Parodist als geniale Vertreter behördlichen Regierungskollers hätte entgehen lassen; Ansatz bot ferner der Makkaronikoch Pappacoda mit der großen Goschen, ein Vertreter des niederregierten und sich zungenfertig rächenden Volks. Leider benutzten die Textdichter die Anregungen des Komponisten zu bloßen Wiener Wortwitzen.

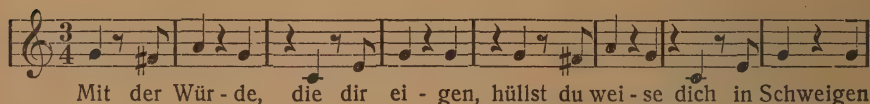
Die Musik holt manches nach; nicht alles. In erster Linie tut sie, was ihre ehrbare Schwester, die Opernmusik, zu tun pflegt: sie bildet Landschaft, ein Venedig mit den Fliesen des Markusplatzes, den Lagunen, worauf Mondschein blitzt, Balkone, vor denen Sänger schmachten — eine Welt, die in den Sechsstückchen der Tarantellen, Barcarolen, Serenaden steht, in den Ruderschlags- und Prestorhythmen, in den eingeflochtenen Originalliedern, die auch Hugo Wolf komponiert hat („Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben“ und „Heb auf dein blondes Haupt“).

Dazu kommt die Wiener Walzerwelt, die sich in den Ballsaal des Herzogs schwingt, und die im ersten Finale mit der Südwelt so kunstvoll zusammenfließt, daß man die Kunst gar nicht merkt.

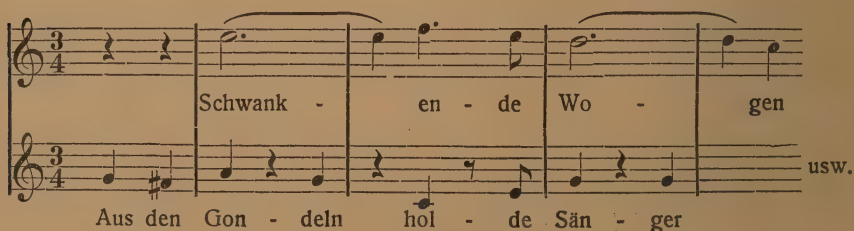
Zuerst klingt hinter der Szene die Längenmelodie des Caramelloständchens ( $\frac{6}{8}$ ), deren Kantilenenreiz eigentlich nur ein Caruso ausschöpfen könnte:



Sie verklingt . . . ulkige Karnevalsvölker sammeln sich vor Dell' Aquas Tür und stimmen auf seine Herrlichkeit den Spottwalzer an:



Und zum Finale werden beide Themen verbunden: das Ständchen (jetzt  $\frac{3}{4}$ -Takt) spannt sich über den Spottwalzer wie eine leichtgeschwungene Lagunenbrücke:



So wird der Musiker der Spaßvermehrter der Komödie. Redete Dell' Aqua auf dem Balkon nicht nur Blödsinn, entwickelte sich ein kontrapunktisches Wort- und Geistesgefecht — eine der köstlichsten Lustspielszenen wäre entstanden. Leider blieb alles im Halben stecken: „Dem Österreicher entfallen die Werke . . .“

Dabei ist die Partitur besonders einfallsverschwenderisch. Außer dem zungensausenden Pappacoda-Couplet („Drum sei glücklich, sei fröhlich, Venetia, Pappacoda ist da . . .!“), der Agricolapolka („So ängstlich sind wir nicht“), dem Taubenchor mit zwei unausstehlichen Zithern im Trio — einem wahren Publikumsreißer — sind noch vier Walzer da, jeder auf besondere Art lustvoll: das Walzerquartett

Deine größ - ten Ge - dan - ken du hältst sie in Schranken

Der Walzer erhielt, nach den Berliner Erfahrungen, einen neuen Text:

In dieser Form, die aus den Katzen, den grauen, eine Umschreibung des „La donna è mobile“ machte, wurde der Lagunenwalzer Favoritstück aller Operettentenenöre bis heute.

Die Nacht in Venedig wurde später vom Wiesbadener Staatstheaterintendanten Dr. Carl Hagemann von Grund aus neu bearbeitet und in dieser Form mit großem Erfolg gelegentlich der Operettenfestspiele in Baden-Baden, August 1918, aufgeführt. Von

hier begann eine Wiedergeburt des Werks, das über zwanzig Bühnen ging.

Die Bearbeitung faßt das Stück als „Maskenspiel aus dem Rokoko“, als erotische Verwechslungskomödie, wie sie Zell und Genée — vielleicht — vorschwebte. Zu diesem Zweck wurde der Text von allen geschmacklosen Extempores gereinigt, stark gekürzt und sprachlich ein wenig kultiviert. Musikalisch wurde namentlich der zweite Akt umgestaltet, das Finale straffer geführt und allerlei Füllsel weggelassen. Nach dem tempo di marcia alla breve „Wer sich will der Freude weihn“ folgt nochmals das „Horch von San Marco der Glocken Geläut“, wobei jetzt alle Solisten eine Art von cantus firmus mitsingen. Damit schließt der überraschend wirkungsvolle Akt. Von Nr. 11 „Ensemble und Couplets“ ist nach den ersten 16 Takten Eingangschor nur das Couplet des Caramello und Pappacoda geblieben „Wer steckt ein“. Im dritten Akt wurde das sehr matte Spottlied weggelassen (Nr. 16), dafür Johann Strauß' Walzer „Künstlerleben“ als Einlage vom ganzen Ballett getanzt. Eine liebevolle Hand vermochte auf diese Art Zell und Genée zu erhöhen, wie Genée bei der Fledermaus Meilhac und Halévy erhöhte.

Und so erhielt der Komponist, der zeitlebens seufzte: „si mette tutto in sacco“ nachträglich das Buch, das er, bestellt oder unbestellt, gern geschrieben hätte.

## DER ZIGEUNERBARON

„Ah, das is' ausgezeichnet . . .“

Den Höhepunkt im Operettenjahrzehnt 1877—1887 erreicht Strauß mit dem Zigeunerbaron: Pettenkofens Szolnoker Markt in Musikform. Ein ungarisches Zeitgemälde, das zum guten Ende ins Barock-Wien Maria Theresias ausläuft, deren Majestät als Sonne im Hintergrund schimmert.

Zigeuner-, Soldaten-, Pußta-Romantik; freie Liebe, die „der Dompfaff“ einsegnet; die steife Wiener Sittenkommission; madjarische Schwermut und Trunkenheit, gutmütiges Analphabetentum, schweine-



Frau Adele Strauß  
Gemälde von Lenbach



Alfred Grünfeld  
Gemälde von Ferraris

züchtende Schwerenötere, vergrabene Schätze, die entdeckt, Nomadentum, das geadelt wird, Aufstiege ins Fürstliche, siegreiche Einzüge — alle Bestandteile der typischen Umschlagsoperette sind der Musikbelegung ausgeliefert.

Und in der Mitte die tragende Prachtfigur: Zsupan, der Schweinekönig, der „Voter“ einer „ausgezeichneten“ Tochter, wie er überhaupt alle am Rand des Lebens auftauchenden Phänomene „ausgezeichnet“ findet. Der miles gloriosus des Spanischen Kriegs, wo er Siege durch Uhren-Mitgehenlassen feiert, ein Original, geschaffen für Alexander Girardi. Denn diesem kongenialen Künstler lagen vor allem Figuren, die anscheinend über ihre Lage triumphieren, ihr aber nicht gewachsen sind, wie eben dieser dummschlaue Zsupan, den jeder Zigeuner betrügt. Der Stammvater aller Sichherauswinder bis zum neunzigjährigen Veteranen im Bruder Straubinger. Girardi bildete ein für allemal die dickwanstige Zsupansche Plastik, und kein Zufall, daß er selbst als Kleinplastik in dieser Rolle verewigt wurde.

Mehrere Glücksfälle wirkten zur Entstehung des Zigeunerbarons zusammen. 1883 fährt Johann Strauß nach Budapest, wo sein „Lustiger Krieg“ aufgeführt wird. Er hat seine junge Frau Adele bei sich, und sie rät ihm, Moriz Jokai, den ungarischen Romancier, zu besuchen, vielleicht hat er ein gutes Buch. Wirklich, Jokai schickt einige Zeit darauf ein Libretto nach Wien, das, nach der Novelle „Saffi“ entworfen, ein starkes Kolorit ausbreitete, keinerlei greifbare Aktion, dagegen viel Phantastik, u. a. ein geigenspielendes Skelett besaß.

Damit ließ sich wenig anfangen; aber der Zufall hatte den Mann bereit, der diesem Stoff, und nur ihm, gewachsen war. Schon früher (1882) suchte der in Wien lebende ungarische Journalist Ignaz Schnitzer, damals 44jährig, Strauß zur Komposition eines Librettos zu bestimmen, das er mit Franz von Schönthan verfaßt hatte. Die Sache zerschlug sich. Jetzt kam er — vielleicht durch Albert Strauß — aufs neue mit dem Meister in Berührung, der ihm seinen Stoff mitteilte.

Schnitzer besaß das typische Journalistentalent, fremde Einfälle „ausgezeichnet“ umzuredigieren; selbst nicht produktiv, wurde er u. a. ein vorzüglicher Übersetzer Petöfis, und dann war er begeisterter Ungar. Die nationale Seite schwang also stark mit. Die Vorge-

schichte spielt in jenem verklungenen Alt-Ungarn, das eben von den Türken geräumt war, — ihr letzter Pascha hat flüchtend Tochter und Schatz zurückgelassen — einer Wildnis von legendärer Gastfreundlichkeit, durchströmt von feurigen Weinen und Weiberblut, wie wir es aus den Memoiren des phäakischen J. F. Castelli kennen.

Endlich ist Schnitzer musikalisch — der Glücksfall unter den Glücksfällen —, hat Sinn für klingende Situationen, versteht einer gegebenen Melodie geschickte Verse zu unterlegen und kann dem Komponisten sogar Ratschläge geben.

Als ich ihn kennenlernte, kurz vor seinem Tod, 1921, war er Greis von patriarchalischer Gebärde, breitspurig, salbungsvoll aus seinem Lehnstuhl dozierend, und ließ gern seinen übersteigenden Anteil an der Operette durchklingen. Mit zitternden Händen zeigte er am Klavier die Urformen des Schatzwalzers, die sich nach seiner Angabe gewandelt hätten, und Szenen, die er umstellen ließ, wobei Erinnerung und Selbstgefühl seine Rolle etwas gehoben haben mochten — immerhin, wenn Strauß später dem Librettisten der Jabuka, Max Kalbeck, schrieb: „ein Komponist muß mit seinem Librettisten in einem Bett schlafen“ — so hat er die Erfahrung aus der Schnitzerzeit.

Der Zigeunerbaron war Schnitzers großer Wurf. Er wiederholte sich leider nicht, und alles folgende, eine Operette „Der Schelm von Bergen“ (für Strauß), dann die Oper „Königsbraut“ für Robert Fuchs blieben wirkungslos. Es scheint doch, daß es ein Jokaischer Schatz war, den Schnitzer fand und ausmünzte, obwohl Jokai, sehr bescheiden, erst gar nicht auf dem Zettel genannt sein wollte —, so verändert sah seine Saffi aus — bis er auf Zureden von Strauß dann seinen Namen hergab.

Endlich der letzte Glücksfall: Johann Strauß hemmte seine sich ergießende Begabung selbst, zwang seine Jähe zur Langsamkeit der Arbeit, ließ sich nicht durch Äußeres verführen, auch nicht durch Zureden Jokais, die Ungarn-Operette zur Tausendjahrfeier in Pest herauszubringen, er gab sich fast zwei Jahre Zeit (von Anfang 1883 bis Ende 1884), um Einfallsfülle durch Überlegung ins Vollendete zu steigern, den Guß einer — vorschwebenden Oper zu vollziehen. Den dritten Akt arbeitete er in Ostende, machte es ganz wie Auber, der sich an einer neuen Partitur gesund arbeitete und schrieb ihn in

wenigen Tagen, zumal da eine Hauptnummer, Zsupans Marschlied, aus dem zweiten Akt herübergenommen wurde und der dritte nicht viel mehr enthielt.

Strauß liebte die kurzen dritten Akte — man muß es sagen — mehr der Galerie als innerer Notwendigkeiten wegen. Der alte Klavierauszug zeigt im zweiten Finale den Walzer „So voll Fröhlichkeit“, D-dur, wie es in den ersten Aufführungen ziemlich sinnlos gesungen wurde. Erst später, des Erfolgs einmal sicher, wagte Strauß den brillanten zweiten Schluß, worin sich Werbelied und Rakoczymarsch rauschend durchdringen. Als er mit Girardi das Marschlied „Von des Tayo Strand“ studierte, fragte er ihn selbstironisch: „Nun, ist dir das ordinär genug?“ Was einen Blick in die Psychologie des Gesellschaftskünstlers öffnet, der seine Ebenen niedriger legt, als ihm gefällt, weil er die Ermutigung des Erfolgs braucht. Hiervon hängt seine Produktion ab, und diesem Glücksgefühl, der Wonne sich verbunden zu sehen, bringt er alle intellektuellen Opfer. Ein streitbarer Musiker hätte unter allen Umständen Höhe gehalten; aber, wer seinen Fuß ins Land der Operette setzt, begräbt das Schlachtbeil und harret des Lächelns der Zeit . . .

Bezeichnend für Strauß, den Instinktmusiker, ist die Form, in der er den Zigeunerbaron komponierte. Er arbeitete die Musik nach dem Szenarium, nicht nach dem ausgeführten Text. Ergoß seine Tonformen über die noch unbewortete Fläche der Handlung, sie im voraus gliedernd: hier wird ein Duett so lang, hier wird ein Walzer, drei Partien, stehen. Schnitzer mußte hinterher dem Vorkomponierten nur Worte unterlegen: und alles saß. Strauß, der nicht gerne wartete, schrieb also frei vom Wortbefehl die Szene, und traf, im musikalischen Ausbruch dem Dichter zuvorkommend, die allgemeine Bühnenstimmung.

Und dann war Strauß unbedingt Tontreffer. Wie stark oder schwach seine Theatralik sei, er machte nicht Schreibtischmusik. Mit den ersten vier Takten klingt der Akkord der Ungarnwelt, beginnt das Mollreich der Synkopen, der Zweiunddreißigstelroller, der Fermaten, freien Kadenzen, das Zymbalhafte, Rhapsodische, die wilde Pußtenmelancholie, wozu als Gegensatz das Wienertum tritt.

In der Ouvertüre sind die beiden Farben gebunden und steigern einander in komplementärer Wirkung wie Rot und Grün. Die beiden

Hälften der Monarchie, in ewige Ausgleichskämpfe verstrickt, wurden vom Musiker spielend verschmolzen. Er machte aus zankenden Nachbarn eine Gemeinsamkeit, ein politischer Unterton, der viel zum Erfolg beitrug, auch in dem zur Abspaltung stets geneigten alten Ungarn. Wozu die ewigen Ministerreisen, die Komödie der Delegationen?! Durch eine Straußische Operette war man eins geworden.

Die Sachcharakteristik ist stärker als die Personenzeichnung. Sandor Barinkay erzählt von seinen Abenteuern in der Fremde mit dem Schwung eines Walzers („Ja das alles auf Ehr“), Zsupan von seinem idealen Lebenszweck („Borstenvieh und Schweinespeck“) in einer Tänzelpolka; kein madjarischer Laut betont den madjarischen Dickwanst. Dagegen stehen Saffi, Czipria und die Ihren in einer melodischen Zigeunerluft. Die Oboeneinsamkeit, die den schönen Schifferchor einleitet, das d-moll-Lied „O, habet Acht“ mit dem ausjauchzenden Dur-Schluß, das Andantino „Hier in diesem Land Eure Wiege stand“ gehört zur ungarischen Musiklandschaft, zur tönenden Pußta. Ebenso die Originalmelodie des Werberlieds „Her die Hand, es muß ja sein“, die Jokai als Erinnerung aus dem Freiheitskrieg von 1849 Strauß mitteilte. Ebenso endlich der Rakoczymarsch, dessen Feueratem nach Berlioz und Liszt zum drittenmal für die Kunstmusik entdeckt wurde.

Akzentuiert wie immer ist Strauß als Finalekomponist, wobei er seine Erfahrungen als Walzerkomponist anwendete. Das erste Finale erhält von Saffis Andantio („Hier in diesem Land“) den ersten Antrieb — von da an reißt es sich vorwärts und steigt in Chormassen auf. Das zweite Finale ist der Typ des großen Walzer- oder Marsch-Finales, wie es Strauß in Karneval, Nacht in Venedig und später im Waldmeister anbringt. Seine Grundlage bildet das Werberlied, durch Figurenwerk ins Wilde getrieben und durch den Rakoczymarsch ins Grandiose entflammt. Das Finale entscheidet über den Akt, derart, das Librettistengeschick den Akt vom Finale her anlegt. Hier hält Strauß am Rand der Oper und piroppft der Operette einen fremden Stil auf.

Prochazka hebt in seiner Biographie die Griffe des Meisters in den Malkasten der modernen Harmonie hervor; aber bezeichnender ist, wo Strauß sie anwendet: nicht ad libitum, sondern an Stellen hoher Affekte, beim Trennungsentschluß des liebenden Barinkay

oder beim erregten Befremden Saffis: („Dein Weib, du treibst auch heut noch Spott!“) dort, wo Umschläge von Es nach H, nach D ihren Sinn, d. h. Stil haben.

Wieder drängt sich in die Partitur die zarte Zeichnung der Opernlyrik (Saffis G-dur-Andantino „Kaum kann ichs fassen“), ihr Duett mit Barinkay („O Blick in Blick“), während die berühmteste lyrische Episode, das Duett „Wer uns getraut“, nur noch die lyrischen Bedürfnisse der Vorstadt sättigt, wo seine Sentimentalität allerdings lange genug vorhält. Mit vielem Recht schrieb Franz v. Suppé die Kurzlebigkeit der besten Operetten dem Unfug des Ewig-Abgesungen-werdens zu, ein Unfug, der zum Sterben des Lebensvollen führen muß . . .

Und dann die aufschießenden Freuden- und Wonnenwalzer! Deren schönster, der Schatzwalzer, nur durch Zufall nicht vernichtet wurde. Denn als Strauß ihn Max Kalbeck auf dem Harmonium vor-tippte, sang Kalbeck nach den ersten Takten allein weiter, worauf Strauß das Blatt zusammenknäuelte und ärgerlich in den Papierkorb warf: „Also schon dagewesen!“ Bis Kalbeck den um seine Originalität bangenden Meister endlich beruhigen konnte: er habe den Walzer schon früher — von Strauß selbst — im Sommer vorher gehört!

Franz v. Jauner, damals Direktor an der Wien, gab sich uneingeschränkter Meinngerei hin, um das neue Werk mit Ortsfarben bunt und blendend zu füllen. Er fuhr nach Raab, studierte ein Zigeunerlager, brachte das blinde Originalpferd samt Wagen, brachte die Originalkostüme mit, wonach er die Chori kleidete, kurz, Jauner trug die Wirklichkeit ins Operettentheater. So zwar, daß der immer bescheidene Strauß, nach dem Kopfschütteln der „Autoritäten“ noch bescheidener geworden, die Möglichkeit eines Erfolgs nur noch in der Aufmachung erblickte . . .

Ja, die Generalprobe, die sehr ins Säuerliche verlief, mag ihn darin noch bestärkt haben: es ist nichts, es ist wieder nichts . . .! Die Sache nahm bedenklichen Verlauf, und wie die Theaterleute davon dachten, merkte Strauß auf dem Rout, den am Tag der Generalprobe die Mitdirektorin des Theaters, Frä. v. Schönerer, gab. Strauß wurde in Erwartung des Durchfalls von der Gesellschaft geschnitten . . .

Aber schlechte Generalproben sind die besten Wetterzeichen. Am nächsten Abend (24. Oktober 1885, einen Tag vor seinem Ge-

burtstag) ging der Zigeunerbaron in Szene und wurde an diesem Abend nicht einmal — fast dreimal gespielt: man ließ alles wiederholen, das Wiederholte von neuem singen, und diesmal zitierte das ununterbrochen zitierende Wien: „Ah, das is’ ausgezeichnet . . .!“ Fünfundachtzigmal hintereinander wurde der Zigeunerbaron in diesem Spielwinter gegeben, die gute Witterung der Theaterleute bestätigte sich unerwartet, und der „geschnittene“ Komponist rieb sich die Hände: „Ah, das is’ ausgezeichnet . . .!“

Die Namen der Darsteller dürfen genannt werden: Joseffy (Homonay), Friese (Carnero), Streitmann (Barinkay), Frl. Reißer (Arsena), Frau Schäffer (Mirabella), Frl. Hartmann (Czipra), Frl. Collin (Saffi), und als erster: Girardi. Sein brauner Schnürrock mit den silbernen Knöpfen, das platte Hütchen, das kugelige Wänstchen, der Hakenstock, die gespreizten Beine, im dritten Akt der scharlachne Seres-sanermantel, der waffen- und uhrenstarrende Gürtel und die speckige Ungarnmundart wurden vorbildlich für jeden Zsupan bis heute. Die alte Mozartische Theatererfahrung bewährte sich: schreibt Rollen nicht ins Leere, sondern für bestimmte Darsteller!

Strauß war sechzig Jahre, als der Zigeunerbaron aufgeführt wurde, der ihn so lange überlebte. Aufjauchzt eine unermüdete Musik, deren Vater man nicht auf der Schwelle des Greisenalters suchte: er trat in eine neue Jugend ein. Oder verließ die alte nicht.

An frischer Haltung der Fledermaus ebenbürtig, kennt der Zigeunerbaron, was sie nicht kennt, die Phrase. Zwar nur bisweilen, aber immerhin. Und doch klingt selbst die Phrase, wenn sie Strauß gebraucht, persönlich, anders als bei andern, beinahe wie erfunden.

Der Zigeunerbaron ist nicht ort- und zeitlos wie die Fledermaus; nicht Gesellschafts- sondern Exotenbild; eine der Aufnahme in die Operntheater würdige Operette, aber keine allgemein gültige heitere Menschenangelegenheit. Ihrer Heiterkeit fehlt sogar die Straußische Träne, womit ihr Adelndes, das Ethos höherer Ebenen fehlt.

Es lag im Stoff und seiner Ungarnderheit. Zurück bleibt ein Abenteuer, das ein guter Gesellschafter scharmant erzählt.

## RÜCKBLICK

Seit Indigo waren 14 Jahre vergangen, und im Rückblick ergibt sich dieses Schaffensbild:

Indigo 1871  
Karneval 1873  
Fledermaus 1874  
Cagliostro 1875  
Methusalem 1877  
Blinde Kuh 1878  
Spitzentuch 1880  
Lustiger Krieg 1881  
Nacht in Venedig 1883  
Zigeunerbaron 1885

Der große Wurf dieser Zeit, die Fledermaus, steht im ersten Drittel der Operettenproduktion, wird also nach kurzem Anlauf erreicht. Umgekehrt wie bei der Walzerproduktion, wo die Vollendungs- und Erfolgsstücke (Donauwalzer, Geschichten aus dem Wiener Wald) dem Ende zu liegen. Der Fledermaus folgen mehrere novellistische, das ist erzählende Operetten, große Erfolge, von denen der letzte, der Zigeunerbaron, den größten bedeutet. Vom Lustigen Krieg an werden die Schaffenspausen größer — zwei Jahre — aber in den beiden letzten Werken wächst auch das stilistische Vermögen (Landschaftskolorit, Doppelmotive in den Finales). Hiermit war der Typ der Wiener Operette festgestellt, der vielen kleinen Dutzendtalenten als Schablone diente. Nach abermals zwei Jahren folgt ein neues Werk, das die Natur eines Versuchs besitzt: Simplizius.

Von hier an neigt sich das Erfolgsglück des Meisters, der in sein 61. Lebensjahr tritt und dessen wertvolle Alterswerke wieder die Walzer werden, von denen er sich getrennt hatte. Womit Johann Strauß auf die väterliche Kunst zurückgreift und ihr die letzten möglichen Vollendungen verleiht.

## DER INNERE ABGRUND

1885, im Jahre des Zigeunerbarons, machte Neßlers Trompeter von Säkkingen die Stadt Wien wirblig: in allen Auslagen hingen die Photos von Reichmann und Sommer, die, das Bein romantisch auf einen altdeutschen Stuhl gestellt, „Behüt dich Gott“ in die Herzen junger und alter Margareten bliesen. Von der Hofoper ging ein Trompeterrausch aus, dem auch Johann Strauß gewissermaßen zum Opfer fiel.

Er kam von dem Gedanken nicht mehr los, seine nächste Operette müsse „deutsch“ sein, das Publikum sei jetzt auf deutsche Stoffe eingestellt, während ihm Überlegung oder freundschaftliche Einsicht hätte raten müssen: das Gegenteil! Japanische, brasilische, antarktische Geographie — welche immer! — nur eben nicht das gleiche.

Strauß lebte in seinem Palais, in eine geistige Exterritorialität eingeschlossen, wie Peter Rosegger, der sich, um seine Originalität überflüssig besorgt, lange die Bücher anderer versagte. Strauß besuchte Theater und Konzert der gleichzeitigen Produktion wegen selten. Er las darüber in den Zeitungen oder ließ sich von Augen- und Ohrenzeugen berichten und war „kreuzunglücklich“, wenn ein gutes Libretto an ihm vorbeigegangen war. Dann trieb er seine Mitarbeiter an, ihm Ähnliches zu schaffen, und meistens wars ein Fehlgriff. Theoretisch wußte er ganz genau, daß die dramatische Dichtung das Primäre war; aber in der Praxis —?

„Gebrach es ihm an Urteil, oder besaß er zu wenig Selbständigkeit und Energie, seine Meinung zu vertreten — bei ihm hatte jeder Recht und behielt es, wenn der Rechthaber zufällig der letzte war.

Dabei lieb er sein Ohr einer Menge von unberufenen und gefährlichen Ratgebern, die noch weniger von der Sache verstanden als er, und ihn in die schrecklichste Verwirrung stürzten. Bevor er sich für ein Sujet entschied, fanden förmliche Palastrevolutionen in der Igelgasse statt, und es wurden in den beiden Parterrezimmern Intrigenstücke aufgeführt, die für den unbeteiligten Zuschauer meist viel unterhaltender waren als die nachher ausgewählten Libretti. Entscheidend bei der Wahl war vor allem der jeweilige Geschmack des Publikums; dann erst wurde nach der Fabel, nach dem Szenarium, nach den Gesangsnummern gefragt.“ (Max Kalbeck.)

Und nun, zur Neßlerzeit, als Backfischromantik und gute „alt-deutsche“ Hausmacherkunst den Ungeschmack einer Zeit bestätigten, indem sie ihn steigerten — Neßler war Reaktion auf Wagner! — in dieser Familien- und Gartenlaubenepoche verfiel Johann Strauß auf einen Helden aus Grimmelshausens Simplizissimus, wie er durch den Erfolg von Smetanas „Verkaufter Braut“ in der Theater- und Musikausstellung alarmiert (1892), von einer slawischen Heldin, einer serbischen Brautwahl schwärmte und „Jabuka“ komponierte . . .

Er stand eben mit Moriz Jokai eines neuen Textes wegen in Verhandlung; mit Schnitzer einer Oper wegen, „Der Schelm von Bergen“, wovon er den ersten Akt geschrieben hatte. Alles fiel von ihm, als er von einem Textbuch hörte, das ein gewisser Victor Léon für Alfred Zamara, den Harfenvirtuosen und Komponisten, geschrieben hatte, eine Operette „Der Doppelgänger“, die am Gärtnerplatz in München erfolgreich aufgeführt worden und in ihrer Art ganz neu sei. Léon — das war vielleicht der von der Wölfin Gezeugte!

Victor Léon, damals ganz junger Schriftsteller, Lessing-Bewunderer, novarum rerum cupidus, ging auf Revolutionieren des Theaters aus, auf Niederreißen der Hans-und-Grete-Dramatik, Aufrichten der neuen „ernsthaften Operette“, wo menschliche Konflikte Höhepunkte bilden, und was dergleichen Umsturzideen mehr waren. Es gohr im Kessel der Zeit, man stand knapp vor dem deutschen Naturalismus, vorm Sonnenaufgang des neuen Dramas, und auch in die Operettenwelt zitterte etwas von der Unruhe hinein. Kurz, dem Doppelgänger, der ersten, revolutionär gedachten und empfundenen Operette sollte im Simplizius eine zweite folgen.

Eines Tags sendet Strauß seinen Freund Priester zu Léon, und der will es erst nicht glauben, daß Strauß, der göttliche Johann Strauß, mit ihm, dem kaum bekannten Librettisten zu sprechen wünscht; allein Strauß läßt erklären, er habe den „Doppelgänger“ gesehen und frage an, ob Léon Ähnliches auf Lager habe. Natürlich hatte ers. Und als er von Strauß zum Abendessen eingeladen wird, kramt er, halb noch verlegen, halb glückberauscht seine Stoffe aus: Rubens' Frau, der Hirte David, Alarcons Dreispitz, wovon Strauß am meisten Rubens' Frau fesselte. Plötzlich unterbrach er den Weiterfantasierenden und fragte: was er mit Zamara arbeite. Léon erzählt, lebhaft und dramatisch, vom Simplizius, den er aus dem

Grimmelshauschen Volksbuch samt dem klirrenden Dreißigjährigen Krieg auf die Bühne gehoben habe — da springt Johann Strauß auf: „Mein lieber Léon, das muß ich haben! Den Simplizius muß ich bekommen!“ Léons Einwendungen, er sei damit schon gebunden, entkräftete Herr Priester, und beim Champagner wird Léon zum Mitarbeiter von Johann Strauß ernannt. Glücktaumelnd läuft er nach Haus, bringt am nächsten Tag, was von Simplizius fertig ist, das ganze Vorspiel, das Strauß entzückte, den ersten Akt, das Szenarium des zweiten Akts, das in seiner Unvollständigkeit allerdings wenig Eindruck machte — „aber,“ meinte Strauß, „wer einen ersten Akt wie diesen machte, wird auch einen guten letzten schreiben!“

Der Vertrag mit Strauß wird geschlossen und der mit Zamara aufgelöst, obwohl der erste Akt schon komponiert, die Aufführung für den 15. August in München festgesetzt, Brakl zum Sänger der Titelrolle bestimmt war.

Simplizius! Das war der deutsche Stoff! Das die neue Operette, die Strauß suchte! Hoffnungen überflüsterten ihn. So stieg man endlich aus der Wiener Verflachung heraus!

Léon stand damals noch vor der großen Routine, die seinen Ruf später — einseitig — begründete. Er stellte den Simplizius als eine Art von reinem Toren dar, der, im Wald vergraben, nichts kennt als das halb unverständne Vaterunser, und durch das Weib zum wissenden Helden erhöht wird. Es war eine halb parsifaleske, halb veristische Angelegenheit.

Seitdem hat Léon, der auch ein dramaturgisches Brevier schrieb, die „Revolutionierung“ des Theaters aufgegeben . . . und eine Unzahl von selbständigen Komödien („Gebildete Menschen“) und Textbücher verfaßt, davon seine erfolgreichsten für Lehár (wie die ursprünglich für Heuberger bestimmte Lustige Witwe). Er ist einer der geplagtesten Librettisten, einer, der Komik im Schweiß seiner Stirn erzeugt und sich in Schicksale, Begebenheiten, Abkünfte aller der unbekannten Personen nächtlich verliert, die seine Fantasie erzeugt. Dabei kein Schablonist: seine Bücher zeigen vielmehr alle Abarten, vom Volksstück bis zum fantastischen Märchen — allein damals war Léon jung beim Handwerk, noch zu breit und zu gesprächig, und — was das schwerste ist — zu wenig heiter.

In der Tat kamen Strauß, nachdem das erste Feuer verrauch

war und die Arbeit begann, allerlei Bedenken. Er ist nicht mehr „der gutmütige, nachsichtige Jeany“, meint er, er fühle die Langweile eines Buchs schon beim Lesen. Den Simplizius will er heiterer als den Zigeunerbaron gestalten, das Wienerische bevorzugen, „zumal da ich im Vorspiel und in mancher Situation Gelegenheit finden mußte, einen ernsteren Ton anzuschlagen. Leider wird die Partitur um ein gutes Drittel länger als der Zigeunerbaron. Es ist daher notwendig, daß jetzt schon dafür Sorge getragen wird (etwa durch einen praktischen Mitarbeiter), daß textliche Kürzungen vorgenommen werden, wo es nur möglich ist . . .“

Strauß beabsichtigt, in diese Operette „keine Hopsasa-Themen“ zu schließen, will vielmehr, wie er Priester mitteilt, „von den traditionellen Formen und dem Charakter des Dagewesenen in dieser Operette strengstens abweichen“.

Strauß arbeitet mit solchem Furor an der Musik, daß er sich nicht einmal Zeit nimmt, nach Berlin zu fahren, wo das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater einen großen, über einen Monat währenden Strauß-Zyklus veranstaltet. Er überreicht seine Partitur, ohne sie als Oper oder Operette zu bezeichnen, dem Theater an der Wien und erregt damit die größten Hoffnungen. Man dachte an eine Reformoperette — der Verleger bot Léon sogleich 20 000 Gulden für seinen Anteil, doch der Textdichter wies diese und ähnliche Anträge „im Vertrauen auf den Genius von Johann Strauß“ ab. Die Autoritäten weissagten, umgekehrt wie beim Zigeunerbaron. Doch beim Theater kommt es immer anders . . .

Die Aufführung fand am 17. Dezember 1887 statt. Die Zuhörer sahen ein malerisches Bild des Dreißigjährigen Kriegs, schwere Harnische, in denen Sonne funkelte, einen Berg mit Wallensteinschen Rittern; sahen eine Art Lothario in der Figur des alten Eremiten und sahen in die wehmütig lächelnden Augen Girardis, der mit Wuschelhaar und langen Fingernägeln aus einer Verwechslung in die andre geht, bis er in Breithut und Koller des Reitermanns triumphiert — sahen alles, nur nicht die alten „Bühneng'spaß“, auf die sie eingestellt waren . . . Man saß auf den Händen.

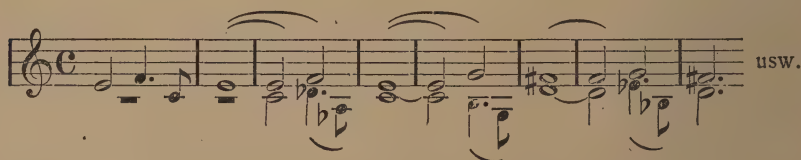
Und die Musik schien Lustigkeiten anzupeitschen, die sich ungehorsam zeigten.

Was war das — — ?

Johann Strauß witterte ganz richtig ein neues Problem, ohne es in seiner verhängnisvollen Schwierigkeit zu kennen: das Problem der ernsten Spieloper. Daher sein Umgehen einer bestimmten Bezeichnung, sein Schwanken in der Stilistik, sein Bemühen um Heiterkeit im Ernst, doppelt auffällig bei einem naturgetriebenen Künstler, der sich bisher nie zu „bemühen“ brauchte. Der Simpliziusstoff ließ sich nicht mehr nach der folgsamen alten Technik behandeln,

Strauß hatte ein halbes Menschenalter früher eine heitere Spieloper, den „Karneval“ geschrieben; allein er war jetzt in die nachwagnersche Zeit hineingealtert, besaß zwar die jugendliche Fülle des Einfalls, aber kein neues Form-Erlebnis. Die Entwicklung der Operndinge ging an ihm vorbei, ohne ihn mitzureißen; seine freiwillige Isolation begann sich zu rächen. So stellt er die pathetischen Ausdrücke der Oper in gewohnheitsmäßiger Zuversicht dicht neben die „Feschitäten“ der Wiener Operette, wovon schon die Ouvertüre ein seltsames Zeugnis gibt.

Sie beginnt mit einem Symbol von geheimnisvoller Verschlossenheit, einer zweistimmigen Sequenz von moderner Haltung, einem aus dem Entlegenen in klarer Ruhe heraustretendem Gebilde:



Diesem Einsamkeitslaut folgt unvermittelt eine Musik für alle, ein pp beginnendes Hopsa-Thema,  $\frac{2}{4}$ , das also doch in die Partitur kam, ohne daß ein Thema sich ins andre entwickelte oder entwickeln könnte. Hört man das zweite, glaubt man das erste nicht mehr:



Es folgt die schöne Walzerromanze „Ich denke gern zurück“, deren edler Linienschwung wieder aus der Umgebung fällt. Das Ganze ist Potpourri, ein Stil, der Ernstzunehmendes leicht nimmt.

Das heitere Mosaik der Fledermaus-Ouvertüre wurde berauschende Einheit; hier bleibt der Eindruck der Klitterung, des Gewollten oder Gesuchten, nicht des Gemußten.

Und diesen Doppel- oder Zwitterstil trägt das ganze Werk. Opernlyrik von breitem Gefälle, prachtvolle absolute symphonische Musik, wie das Es-dur-Duett (S. 69 d. Kl.-Auszugs) stößt an den Operettenton des „Donauweibchen-Walzer“; Opernrhythmik prallt im ersten Finale auf operettenhafte Marschseligkeit, die die Posse streift:

Doch, auch im Zigeunerbaron waren zwei Farben, war Ungarn und Wien?

Gewiß.

Ungarn- und Wiener Musik, Lasso, Friß, Marsch, Walzer, Polka, Volkslied standen dort auf einer Ebene. Das Pathos der Operndinge liegt aber um eine Ebene höher und bleibt unverbunden, die Linie läuft bald hoch-, bald tiefflächig. Auch Gustav Mahler hat burleske Dinge in die Sinfonie geholt; aber er blieb oben, und stilisierte das aus der Tiefe Geholte ins Hohe.

Das Stilproblem des Simplizius war: eine neue Sprache zu finden, einheitlich verschmolzen aus allen Straußtönen. Und eine Technik der Walzersinfonik, der beziehungsreichen Tonsymbole, die sich nicht auf gelegentliche Erinnerungsmelodien und aufbrausende Finale beschränkte.

Nicht viel später quälte sich ein anderer Wiener Meister mit der Problematik der Spieloper ab — aber auch im Corregidor vermochte Hugo Wolf nicht die eine neue Sprache, die stofflösende Technik zu finden, die nur die Wagner-Fernen: Offenbach in Hoffmanns Erzählungen, Verdi in Falstaff fanden. Vor Johann Strauß wie vor Hugo Wolf lagerte das Riesengebirge des Wagnerschen Kunstwerks, das zu übersteigen sich das zwanzigste Jahrhundert eben anschickt, und suchte es der eine von der Operettenseite her zu umgehen, so der andre von der Opernseite her . . .

So mußte Strauß trotz seiner glücklichen melodischen Homophonie, unter dem Verhängnis der Zeit, an einem Problem scheitern, an dem auch andre scheiterten, und das selbst der polyphone Intellekt der Richard Straußischen Oper nicht endgültig gelöst hat.

Simplizius krankt an der Zwitterigkeit zweier Stilelemente ebenso wie, um es gleich vorwegzunehmen, weniger oder mehr der „Ritter Paskan“ und die „Jabuka“.

Zurückblieb eine Sammlung von Musikstücken, durch Kraft oder Anmut und immer durch Rhythmik reizend: das triolenschmetternde Reiterlied, auf dem sich das zweite Finale aufrichtet, das Des-dur-Duett Tilly-Simplizius („Dummer Bub“) und das Glanzstück, die Walzerromanze „Ich denke gern zurück“ mit ihrer brahmsisch geteilten Schwungoktave.

Sie gehört zu den Straußischen Melodien der Zeitlosigkeit. In einem ersten Konzert, das ich (1921) mit einem Sänger veranstaltete, ließ das Publikum das übliche Baritonprogramm mit Löwischen Balladen ruhig über sich ergehen. Als die (heimlich eingeschobene) Walzerromanze kam, geriet alles in eine rhythmische Trunkenheit, entbrannt an der ewigen Jugend dieses genialen Stücks, von dem ich immer bedaure, daß es nicht Edelstein in der goldenen Schale, nicht factor agitans einer wirksamen Spieloper geworden ist.

Mitten im zweiten Akt der Uraufführung brach Feuerlärm aus und gefährdete Stimmung und Erfolg. Die Leute erhoben sich, durch eine Flamme, einen schwelenden Geruch erschreckt, stoben zu den Ausgängen, fluteten, durch Zurufe von der Bühne gelockt, wieder zurück, und wurden aufs neue durch Feuerrufe von der Galerie aufgejagt. Der einzige, der bei dieser Panik ruhig blieb und Gewalt über seine Nerven behielt, war der Neurastheniker am Pult, Johann Strauß. Wie so oft zeigte sich, daß bei Gefahren die Nerven die Gefäßen sind.

Die Hutfeder eines Choristen hatte sich an einer Gasflamme versengt, noch saß die Erinnerung an den Ringtheaterbrand dem Publikum in den Nerven, und die Panikstimmung war fertig. Strauß ließ die eben gesungene Walzerromanze vom Orchester wiederholen und beruhigte damit den großen Ameisenhaufen — eine Beifallssalve klatschte durch den Lärm, der Fortgang der Szene, der Abend der Premiere war gerettet.

Vielleicht kam ihm dieser Einfall aus der Sphäre des Werkes selbst, das im Gegensatz zur Fledermaus ein heimliches Bekenntnis der Vergänglichkeit, ein Confiteor des suchenden Künstlers enthält, das zum Aushalten zwang.

Wir haben von seinen Abenteuern bei der Stoffwahl gehört, von seiner schlechtberatenen, unterliegenden Unentschlossenheit, und dergleichen Märchen der Oberfläche mehr. Sie mögen alle wahr sein und sind es doch nicht im höheren Verstand. Die Bücher, die man ihm zutrug, die Stoffe, die man ihm erzählte, waren kleine Anstöße — die Schau des Genius wollte ganz anderes. Wir glauben immer die Welt zu übersehen — und was sehen wir? Teilstücke einer Parabel, die ins Unendliche läuft . . .

Der 62jährige Strauß wollte im Sinn Zarathustras „eine Tiefe finden zu seiner Oberfläche“. Sich wollte er schreiben, sein inneres Buch, das vor ihm irgendwie irrlichterlierte und sich nicht fangen ließ. Er dachte, schweren Ernst wienerisch anzupeitschen und die Heiterkeiten eines Abschiednehmers zu singen. Eines, der da geht und seine Tränen nicht zugibt. Und er jauchzt: „Ich will lustig sein . . .!“ Als ob er hinter sich die kalte Hand fühlte, die er immer floh. Den Tod, den er in den unerhörten Tiefen der Berge, in den bodenlosen Schlünden und Schlüften wußte, in den nächtlichen Abgründen, die er fürchtete, zu lachenden, besonnten Flächen sich befreiend.

Es war die Tragik der Straußischen Heiterkeit, die zu tönen begann . . .

Wie ein Strom, der in lichte Auen flüchtet und dort von Katarakten träumt, die er hinter sich hat und nicht mehr gewinnen wird, mutet die Musik zu Simplizius an, ergreifend, weil sie eine forcierte, keine künstlerisch-naive Heiterkeit ist.

Die Fledermaus war gemußt; Simplizius war gewollt.

## JUBILÄEN

In die letzten zwanzig Jahre des Meisters fallen vier große Jubelfeiern, sofern diese Jahre nicht selbst ein großes Jubiläum sind.

Am 6. April wird der Jahrestag des fünfzigjährigen Bestehens der „Straußischen Produktionen“ durch ein Wohltätigkeitskonzert gefeiert. Das Leben des Vaters wird entrollt durch: die Täuberln, sein erstes, die Soldatenlieder, sein letztes, durch den Radetzkymarsch, sein populärstes Werk. Das Leben Josefs in gleicher Weise durch: Die

Ersten und Letzten, sowie die Rudolfsklänge. Woran sich „ein Strauß von Strauß“ schloß, ein Altwiener Tonbild, das ausklingt in den Einzug Kaiser Ferdinands bei der Krönung 1835. Das Schlußwort hatten die Lebenden, Johann und Eduard.

Am 15. Oktober 1884 wurde der vierzigjährige Gedenktag des Dommayertags, des ersten Auftretens von Johann Strauß gefeiert. Unfaßbar, was Johann Strauß an diesem Tag, zu dem unheimlich „gerüstet“ wurde, auszuhalten hatte: Deputationen der Stadt Wien unter ihrem Bürgermeister Uhl, sämtlicher Theater, der Gesellschaft der Musikfreunde, des Wiener Männer-Gesangvereins, Telegramme, Wünsche, Gedichte, Adressen der deutschen Theater Europas, der tanzenden Jugend Wiens, der Schriftstellervereine, seiner Freunde und Bewunderer, darunter: Bismarck, Billroth, Brahms, Millöcker, Suppé und Verdi. Dann Festvorstellung im Theater an der Wien, wobei er die Indigo-Ouvertüre dirigierte, die Blaue Donau — hiervon jedoch nur ein paar Takte, denn das übrige ging in einem Freudenlärm entfesselten Massenrasens unter —, dann das eigentliche Festspiel: der zweite Akt Fledermaus, wobei Orlofski sämtliche Straußischen Operettenfiguren als Gäste begrüßte, zuletzt einen ungarischen Herrn, der sein Zuspätkommen damit entschuldigte, er sei eben erst fertig geworden: der Zigeunerbaron . . . Dann das Festbankett im berühmten Hotel Lamm (Leopoldstadt), wobei Konfetti vom Karneval in Rom und Schill aus der Schönen blauen Donau serviert wurden — kurz ein Gewitter von Huldigungen aus einem medaillen- und diplomregnenden Himmel, das Straußische Bescheidenheit als „Überschätzung“ empfand.

Im September 1885 veranstaltete das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater zu Berlin eine dreitägige Straußfeier, wobei der Meister am 15. die 300. Aufführung des „Lustigen Kriegs“, am 16. die 50. Aufführung der „Nacht in Venedig“, am 17. die 400. der Fledermaus dirigierte.

Und ist's schon manche Jahre her,  
Sein Tonschatz, der wird nimmer leer!  
Ein Notenmillionäre!  
Wer nennt den Wundermusikant' ?  
's ist Johann Strauß, wie weltbekannt!  
Drum sei ihm Lob und Ehre!

Das hat kein Goethe g'schrieben, das hat kein Schiller 'dichtet, könnte man mit dem Wiener Volkslied sagen; aber das Theater, das dieses Gedenkblatt herausgab, hielt in lobenswertem Enthusiasmus noch einen Straußmonat im Frühjahr 1887 ab, eine Feier, die der Meister allerdings, des Simplizius wegen, persönlich nicht mitfeiern konnte.

Die stürmischeste aller Feiern war die des „Fünzigjährigen künstlerischen Wirkens“ (15. Oktober 1894). Kaskaden von Blumen, Geschenken, Briefen — viele nur mit der Anschrift „Dem Walzerkönig“ oder mit seinem Bildnis auf dem Umschlag — ergossen sich in die Igelgasse, darunter Glückwünsche von Nikisch, Schuch, Goldmark, Rubinstein, Leoncavallo, A. v. Goldschmidt, Angelo Neumann und anderen. Die Schüler des Konservatoriums führten dem Meister eine Serenade von Robert Fuchs unter dessen persönlicher Leitung vor, die im Finale zwei Themen aus der Fledermaus verarbeitet. Dann Deputationen, Deputationen, Deputationen . . . die Wiener Philharmoniker, der Wiener Männer-Gesangverein, die Gesellschaft der Musikfreunde, um nur die Hauptvertreter des musikalischen Wien zu nennen. Das Hofoperntheater führte in einem Ballett Straußische Walzer auf und erstickte die Blaue Donau in einer Blumenhuldigung, die amerikanischen Künstler schickten einen silbernen Lorbeerkranz, dessen 50 Blätter 50 Werke nannten. Und ihr Gruppenbild sendete als Widmung die Hawaische Kapelle in Honolulu. Man sah: Strauß war wie kein anderer österreichischer Künstler in Fernen der Welt gedrungen, und nur Peter Rosegger mit seinen australischen Verehrern konnte sich eines kilometrisch gleich ungeheuern Wirkungsradius rühmen.

Am 14. mittags fand ein Festkonzert im Großen Musikvereinssaal statt, am Nachmittag ein Promenadekonzert unter Eduards Leitung. „Was Freitag im Theater an der Wien, Samstag in der Hofoper und mittags im Musikvereinssaal an Enthusiasmus geleistet wurde, nahm sich gegen die nachmittägigen Stürme wie Kinderspiel aus. Alles erhob sich von den Sitzen und brach in Jubelrufe aus — ein Toben, ein Tosen, ein Delirieren . . . Schwerlich hat je ein Künstler ähnliches erlebt . . .“ Johann Strauß, bleich vor Erregung bei diesem elementaren Ausbruch, mußte auf Schleichwegen das Haus verlassen, um nicht auf der Straße Opfer der berauschten Mitbürger zu werden.

Bei dieser letzten Gelegenheit hat Strauß zweimal gesprochen, zweimal bedeutungsvolle Dinge seines Innern gesagt: „Die Auszeichnungen, die mir heute zuteil werden, verdanke ich meinen Vorgängern, meinem Vater und Lanner. Sie haben mir angedeutet, auf welche Weise ein Fortschritt möglich ist . . . Meine Verdienste sind schwache Versuche, die Form zu erweitern, die ich von meinem Vater erhalten habe. Ich bin außerordentlich glücklich, fühle aber, daß ich zu sehr ausgezeichnet werde, ja man tut mir zu viel Ehre an — es ist schon genug!“

Ebenso natürlich variiert er das Hans Sachssche „Mir macht Ihr schwer“ beim Schlußbankett, wo er eine Rede vom Papier ablas, vorher aber in die tiefgefühlten Worte ausbrach: „Es ist schrecklich . . .!“ Dann sagte er: „Könnte ich meine Gefühle in Musik offenbaren, dann ginge es vielleicht besser, sie ist mir immer beigestanden . . . Wenn es wahr ist, daß ich einiges Talent habe, so verdanke ich dessen Ausgestaltung meiner geliebten Vaterstadt Wien . . . ihr gilt mein Hoch: Wien blühe, wachse, gedeihe!“

Eine humoristische Wochenschrift, der Figaro, zeigte als Nachklang ein Bildchen des erschöpften, in den Schlafrock gehüllten Meisters und legt dem kreuzunglücklich Dreinschauenden, in Anspielung auf sein immer-schwarzes Haupt, die Worte in den Mund: „Na, wenn ich nach diesen Anstrengungen und Aufregungen noch immer keine grauen Haare bekomme, dann geb’ ich die Hoffnung auf . . .“

Der alte Steffel, so viel besungen wie Meister Johann selbst, schaute auf einen Enthusiasmus herab, der nur zu seinen Füßen vorkommt. Keine andre Stadt ist so bereit zu Begeisterungen des Bluts wie Wien, die vielgescholtene alte Dame an der Grenze, in deren unausrottbarer Sonntagsstimmung das lichthungrige Leben rumort und die gleiche Sehnsucht zur besonnenen Fläche wie im Straußischen Walzer: Abgrundsflucht — —!

Und vergessen wir nicht: diese Kraft hat sich im Türkenschädelspalten ausgetobt, hat die Tür Europas den Paschas und Agas zugehalten. Und feierte in Johann Strauß unbewußt sich selbst.

Die elegante Zierlichkeit seiner fantasievollen Gestalt mit den schwarzen Genielocken wurde Symbol. Auch Wien wußte, es wird niemals graue Haare haben . . .

## HÖHEN

Mit Verehrung steht man vor der Oper Pasman, einem Alterswerk des 66jährigen, das man ein Jugendwerk nennen möchte. Einen ersten Ansatz, der in die letzten Jahre eines Künstlers fällt. Sprach einst ein kluger Mann das Wörtchen *Panta rhei*, dann wars gewiß ein Künstler.

Die Komposition des Pasman beginnt mit dem *Simplizius*; aber was dort, zur Einheit nicht geordnet, aneinanderstößt, will die Ruhe eines Reifen hier vergleichen. Man durchfühlt die Bemühung, nichts mehr anzupeitschen, Takt für Takt einen neuen Stil zu gewinnen, und sich der Oper halb mit Bedacht, halb mit Vertrauen zu bemächtigen, als sei sie eine ernste Krönung seines Operettenwerks (während sie doch anderes ist). Man denkt an den greisen Bruckner, der, umgekehrt die Schwere eines Lebens in die elfenhaft ausschwebende Leichtigkeit seines letzten Scherzos — der Neunten Sinfonie — erlöste.

Ergreifend an dem alten Strauß, daß er erkannte, er müsse sich das Leichte schwer machen, seine Linie am Ende steiler hinführen, und keuchen, wo andre sich beruhigten und behaglich verschnaufften.

In ähnlicher Beschwernis hatte auch Peter Rosegger zum Drama emporzusteigen — und im „Tag des Gerichts“, zweiter Akt, stehen große Dinge! — als sagen wir Hofmannsthal, der mit der Kultur in der Ledermappe schon als Knabe umherging, umsäuselt von allen literarischen Lüften. (Und doch auch: hätte ein literarisch Großgezogener den Tag des Gerichts geschrieben, man empfände darin nicht die Höhe der Erklimmungen, die man dem Bauernschneider zugesteht.)

So bei Strauß: er erscheint immer als die Tanne im Tal, die höher gewachsen ist als am Grat das Knieholz, aber es dennoch nicht erreichen kann. Die Alterswerke Verdis sind die des „gelernten“ Opernkomponisten, der er immer war und der, gewiß in unerhörter Selbststeigerung, sich Letztes entriß. Noch unerhörter die Energie, mit der sich Strauß das Sublime entreißen mußte, Strauß, der einst an Wirtshaustischen auf Speisekarten Walzerpartien für den nächsten Ballabend entwarf.

Wenn je in einem Meister der Ringer sichtbar würde, der Sankt Georg vor dem Widerstandsdrachen, dann wurde ers in dem so leicht begnadet scheinenden Johann Strauß, in diesem Künstler des Unbeschweren, der mit Einfällen wie mit Federbällen spielte.

„Strauß war wie jene alten Schwärmer, die in die Wüste gingen, um sich auf eine bedeutende Aufgabe vorzubereiten. Seine Vorbereitung flößt uns bei einem Manne, der kein Jüngling mehr ist, den tiefsten Respekt ein . . . Die Oper erscheint uns bewundernswürdig durch die in ihr enthaltene ernste Arbeit, durch den in ihr mit Energie festgehaltenen Stilcharakter. Diese Oper ist mehr als ein ästhetisches Werk, sie bedeutet eine Selbstentäußerung des Komponisten, sie ist eine wahrhaft sittliche Tat und nötigt uns, auch wenn sie uns nicht gefallen sollte, die größte Hochachtung ab.“ So der tapfere und selbst sittlich fühlende L. Speidel im Fremdenblatt vom 3. Januar 1892 und 17. Oktober 1894.

Auch Pasman hat ja die Straußische Buchkrankheit, die typische textliche Rückgratsschwäche. Und keine Musik auf Erden kann muskulöse Musik um ein Skelett herum bilden, das immerfort zusammenfällt . . . Man ahnt die geheimen Schreie des Verzweifelten, wenn das Ewig-Versagende nahte, begreift seine knurrende Wut, die sich in dem talentierten Wien zwischen Halb- und Undichtern, Textschustern und -schneidern mit liebenswürdigen Verbeugungen bewegte. Und versteht seinen Ur- und Grundseufzer: „Für ein exzellentes Buch wäre ich imstande die größten Opfer zu bringen . . .“

Wo war es? Wo hing es zwischen Himmel und Erde?

Strauß beklagte oft, daß die Natur ihn nicht zum Dichter, zum poetischen Vollender seiner Musik krönte; aber Lecocq und Genée schrieben sich selbst Texte, ohne zum Gesamtkunstwerk der Operette vorzudringen. „Um allen Faktoren einer Operette Rechnung zu tragen, müssen beide Autoren im Angesicht ihres Schweißes Tag und Nacht arbeiten, um ein erfolgreiches Resultat zu erzielen. Jetzt noch plage ich mich wie ein Hund mit Partituren schreiben in der Operette . . .“

Welches Bekenntnis Strauß an Max Kalbeck richtete, den Textdichter seiner „Jabuka“. Eben Kalbeck war es, der Strauß einen Entwurf „Viola“, eine komische Oper nach Shakespeares „Was Ihr wollt“ übergeben hatte. Das Stück regte Strauß im Burgtheater

stark an — er wollte los vom Wust und Qualm einer Kunst, die so behangen ist mit Unkunst, daß außer den Autoren noch Darsteller und Direktoren mitarbeiten.

Und nun wird Viola von Pasman verdrängt. Ein junger Ungar, ein liebenswürdiger Legationsrat und Poet aus Pest, Ludwig Doczi, hatte mit einem Verlustspiel „Der Kuß“ viel Erfolg am Burgtheater gehabt. Strauß lernt ihn kennen, seine Hoffnungen heften sich an den Mann, der Goethes Faust ins Ungarische und Madachs ungarischen Faust („Tragödie des Menschen“) ins Deutsche übersetzt hatte. Doczi liefert ihm auch ein Buch. Eine Ballade des Ungarn Aranyi ins Dramatische übersetzt. Oder vielmehr Undramatische.

Was sollte Johann Strauß und seine Berauschkunst mit der Geschichte vom alten Pasman anfangen, der seine Ehre gekränkt sieht, weil der König seine Frau einmal auf die Stirn küßte! Und der nun dafür die Königin auf die Stirn küssen darf — worüber wieder der König gekränkt tut. Denk' mal an! Mit Recht machten sich die Witzblätter über eine Komödie ohne Komik lustig, und mit Recht sagte Hanslick: Diese Handlung mußte Strauß eher hemmen als beflügeln.

Wieviele cerebrale Bemühungen verschwendeten Textdichter, um Girardi oder Pallenberg gutsitzende Rollen wie Hosen anzumessen. Niemand fand es der Mühe wert, einem Johann Strauß sein Buch zu schreiben, das Buch, durch das er sich, den Wiener Spielmann, aussagen konnte, der sich durch Not und Tod ins Hellbefreite singt. Niemand plagte sich mit dem Gedanken, Strauß zu dienen, seiner Ekstase die letzten Entfesselungen zu bieten — und so ging Strauß einsam durch Jubiläen und Bewunderungen, saß einsam zwischen denen, die mit ihm Tarok spielten und ihn „Walzerkönig“ nannten. Immer ist der Künstler abgetrennt und unauffindbar.

Die Oper Pasman, die den Text durchkomponiert, fordert zum Vergleich mit der Widerspenstigen von Götz und dem Falstaff von Verdi, Werke subtiler Technik, die keine Bühnendauer errangen. Strauß bleibt wie Verdi homophon, was die Gewichtlosigkeit der Musik, die Deutlichkeit des Worts befördert. Aber er versagt sich wiederkehrende Tonsymbole, was die Disposition und den Aufbau erschwert, den Eindruck des Mosaiks ergibt. Hier wäre Gelegenheit zu einer leichten „sinfonischen“ Verwendung von Tanzmotiven ge-

wesen, etwa eines „Kußthemas“, das, in Umkehrung, Verdunklung, Erhellung der Handlung folgend, ihr Resonanz gab. Allein die Handlung entriß dem Künstler wahrlich nicht den Blitz des technischen Einfalls.

Hanslick witterte sogleich die verhaßten Meistersinger und ihren „Arioso-Stil“; aber wie weit war Strauß von Wagner, dem er wohl erstaunt nachsah, nicht folgte. Strauß stand an einem Anfang. Hätte Pasman ihn durch die Ermutigung des Erfolgs an der Oper festgehalten, vielleicht hätte er seine Stiloper gefunden, so ihn nicht Textdichter daran hinderten.

Rühmenswert, daß die sittliche Tat, von der Speidel spricht, sich auch in schöner Musik äußerte. Viele geschlossene Stücke funkeln aus der Partitur: das erregende Trinklied des Königs, ein lyrischer Bogen über leicht hintappenden Sechssteln: die Baßromanze des alten Pasman mit ihrem selbstironischen Ton, manche Illustrations- und Situationsmusik, vor allem aber die große Ballettmusik. Hier hört man den Atemzug des Befreiten: „Endlich allein!“

Erlöst vom Textdichter hat seine Ekstasik endlich Raum und schwingt sich in echten Theaterwalzern und Polken aus, bei deren zierlichem Notenge-trippel man die Pas der Ballerinen sieht. Die Pasmanpolka wurde, abgelöst von der Bühne, berühmt wie der Pasmanwalzer, in dessen Wiener Grazie (im Des-dur-Teil) ein Chopin-hafter, tiefromantischer Ton, die Straußische „Träne“ einklingt. Die Ballettszene war die einzige, mit der die Oper Strauß die Möglichkeit Straußischer Faszination bot: die Musik schob damit den Höhepunkt aus der Handlung heraus, man hörte ein Ballett, um das eine Oper herumkomponiert war. Aber die Oper ist wie die Sinfonie ein Bauprob-lem, und davon muß der Dichter etwas wissen . . .

Gustav Mahler plante später, Pasman nezugestalten und aufzu-  
wecken. In seiner impulsiven Art — ein schöner Brief an Strauß spricht davon — sucht er den Willen des Komponisten gegen die „Einrichtung“ des Werks wiederherzustellen. Er konnte diese Ab-sicht nicht ausführen, die aus sich selbst heraus unausführbar war. Auch Simplizius erlebte eine Umarbeitung durch Ludwig Doczi: ver-  
gebens wie fast alle Belebungsversuche. Opern sind wie jene Ge-  
liebte des chinesischen Kaisers, die, einmal in den Himmel entrückt, nie  
mehr zur Erde zurückkehren will, was auch der Magier sich bemühe.

Historisch angesehen war Simplizius Vorläuferwerk. Was er in steifer und ungelenker Ahnung versuchte, hat geschmeidige moderne Operettentechnik nach beiden Seiten hin vollzogen: sie ging vom „Ernst“ in die Sentimentalität, in die hochfrisierte Operettentragik mit dem typischen Mißverständnis-Schluß des zweiten Akts, wo die Heldin mit geschlossnen Augen in der Pathetik bebender Nasenflügel steht; und ging von der „Lustigkeit“ in die getanzte Exotik, in die Knockabout-Operette mit Parterreakrobatik. Berausung durch tragisches und tänzerisches Operettin . . .

Vom Pasma geht man mit dem Eindruck des Experiments, das dicht vor dem Gelungensein hält. Es kam mit Wolfs Correggidor, dem Falstaff, der Widerspenstigen, den Königskindern von Humperdinck und den vielen Nachfolgeroperen auf den großen Kulturfriedhof der Musikgeschichte, in dem die Toten weiterleben, ohne aufzuerstehen . . .

Pasma wurde nach neun gutbesuchten Vorstellungen in der Wiener Oper abgesetzt (Januar 1892), wanderte nach Prag, nach Berlin, nach Hamburg, ohne auch dort zu wärmen oder zu zünden. Die kritischen Begleittöne klangen mitunter recht häßlich. Strauß verwand die Kritiken. Sie warfen ihm viel vor. Nur nicht, was ihn getroffen hätte: Trivialität.

Man kann sagen: Johann Strauß war mit dem Mißerfolg zufrieden. Er fühlte das Gleichgewicht einer guten Tat: „Ich hab's gewagt!“

## IN TIEFEN

Wer nie Höhen aufsuchte, kennt das Schwindelgefühl nicht. Um es kennenzulernen, um Firnatmosphäre zu atmen, stieg der Künstler zum einsamen Grat, ging er, der Bergscheue, den schwindelnden Weg, Abgrund rechts und links.

Das war der Sinn der Pasmantat. Nun er die Freuden der Höhe erlebte, sich mutvoll dem Sturz aussetzend, durfte er wieder zurück in die behaglichen Sicherheiten des Tals.

Fehlte diesem Leben das Pasmaergebnis, so fehlte ihm die künstlerische Größe. — — — — —

Die absonderlichste Tiefenleistung ist die Operette „Fürstin Ninetta“. Eine Musik, geschrieben zu einem — unbekannten Textbuch, zu einem, das dem Komponisten bis zu den Bühnenproben vorenthalten wurde. Strauß schloß, etwas voreilig, mit Hugo Wittmann und Julius Bauer einen Vertrag, und die Autoren sendeten ihm bloß die Gesangstexte: eine Geheimtueri, die nur durch hypernervöse Angst vor der Konkurrenz erklärt werden kann.

Strauß fand, als er das übrige im Theater kennenlernte, daß seine Musik „viel zu edel“ ausgefallen sei, daß der Schwank der Musik nicht bedürfe, ja ihr geradezu widerstehe. Nun war es einmal geschehen, und ein gewisser Außenerfolg, 75 Aufführungen, deren erste (16. Januar 1893) Kaiser Franz Josef besuchte, tröstete über Ärger und Verschwendung. Die Operette, deren Text von der Presse sehr warm, deren Musik sehr kühl behandelt wurde, ging, durch ihre lokalen Späße an Wien gefesselt, nicht über viele andre Bühnen.

Wir haben die Operette nicht gesehen und können nur Zeugenberichte nachschreiben, die meinen, der Witz der Textdichter sei mehr Feuilleton als Theaterwitz gewesen. Noch heute erinnern sich jedoch Schwärmer der Ilka Palmay und vor allem Girardis, der als Kassim Pascha eine seiner glänzendsten Figuren schuf.

Am 12. Oktober 1894 folgte, die Erinnerungsfestlichkeiten einleitend, die Operette „Jabuka“, die Vorläuferin der Lehárschen Slawenoperette, wohl angeregt durch die Erfolge von Smetanas „Verkaufter Braut“, auf der Theater- und Musikausstellung (1892) und darauf im Theater an der Wien. Das Textbuch lieferten Gustav Davis (geb. 1856), der Dichter eines ausgezeichneten Lustspiels („Das Heiratsnest“), und Max Kalbeck, dessen professorale Steifheit indessen nur einen kärglichen Humor hervorbrachte. Ob sich Johann Strauß in den südslawischen Gegenden wohlfühlte, mag dahingestellt bleiben — jedenfalls hat er sich ein paar reizende Musiknummern abgerungen, wozu vor allem das F-dur-Vorspiel zum dritten Akt gehört.

Ein Jahr darauf erschien im Theater an der Wien „Waldmeister“ (4. Dezember 1895), dessen Textbuch diesmal Davis allein verfaßte. Mit gutem Instinkt fand Davis heraus, was Johann Strauß suchte und was er brauchte: ein Buch, von gesellschaftlichem Ton und hellem Himmel wie die Fledermaus. Strauß überlegt lange. Schon

war er zur Ablehnung entschlossen, schon sollte Herr Priester, sein Freund, das Buch dem Textdichter zurückstellen — da, im letzten Augenblick, — er hatte schon Bothos Lied („Im Walde, wo die Buchen rauschen“) komponiert — widerrief er seinen Entschluß und machte sich an die Komposition des Ganzen, als dessen erste Frucht der Walzer „Trau, schau, wem“ entstand.

Davis erzählte von seiner vergnüglichen Zusammenarbeit mit Strauß: wie der Meister oft unbekümmert um das einzelne des Textes seine Musik geschrieben habe, Stücke, zu denen der Textdichter erst Formen, Duette, Terzette, Lieder unterlegen mußte. Der Klang eines Worts, die Vorstellung einer Szene erregte Strauß schon zur Musik, die nachträglich fixiert sein wollte.

Waldmeister ist eine Verwechslungskomödie, die sehr erfrischend und dramatisch mit einem Gewitter einsetzt. Das Naturereignis jagt vergnügte Ausflügler in eine Mühle, nasse Stadtkleider werden mit trocknen Müllerskleidern vertauscht und die Komödie der Liebe kann beginnen. Freund Alkohol befördert dies Beginnen. In laulicher Enthaltensamkeit will Frau Amtshauptmann den Gästen ihres Hauses Lindenblütentee kredenzen, aber dem Getränk wird echte Maibowle unterschoben: die Welt beginnt zu kreisen, und Paare, die sich längst gesucht, finden zueinander. Das Motiv kleinstädtischer Prüderie und Kleidermoral spielt mit: heimlich lüsterne Feinde allzu dekolletierter Damentoiiletten werden abgeführt, Küsse photographiert und ein mit Tinte schwarz gefärbter Waldmeister entlarvt. Hier sitzt die Schwäche der Komödie. Der Dichter, der diesen botanischen Scherz erfand („Schwarzer Waldmeister“), ist ersichtlich Mann des Präsalustspiels, nicht musikalischer Librettist gleich Genée. Im ganzen verhält sich Waldmeister zu Fledermaus wie Lindenblütentee zu Champagner. Statt eines mondänen Maskenfests ein Teeabend, statt Orlofski ein Amtshauptmann, statt der Amüsierwelt ein kleines sächsisches Provinznest. Die Komödie hätte entweder zur Satire wie Thomas „Moral“ gespitzt, oder ein deutsches Mühlenidyll werden können. Ihr Gesellschaftston und der Straußische Musikton wollen nicht zusammengehn. Strauß in Sachsen? Bezeichnend, daß Waldmeister sich in Deutschland, nicht in Österreich, sehr lange erhalten hat.

Die Ouvertüre ist lustvolle Behaglichkeitsmusik. Ihr liebens-

würdiges D-dur-Andante mit dem übersingenden Violin-A, der in Medianenrucken schwelgende Teewalzer, der Trau-schau-wem-Walzer, die D-dur-Polka mit ihrem Wiener Geblüt bezeugen unerloschnes Jugendfeuer. In der Wärme dieser Thematik wird unsre melodiose Sehnsucht mit einem schönen Linienglück erfüllt, und der Verfasser, der diese Ouvertüre als Einleitung eines achtmal wiederholten Strauß-abends achtmal hören mußte, hörte sich daran nicht satt.

Der „Trau-schau-wem-Walzer“ ist von einer süßen Freudbarkeit und einer anmutig gesenkten Linienführung, die ihm den Titel des „umgekehrten Donauwalzers“ eintrug. Auf ihm baut sich das große Quintett-Finale des zweiten Akts auf, und Einfallsfülle durchdringt sogar die Couplets wie das Lied des Tymoleon mit seinem kostbar weit-ausschreitenden Refrain: „Und doch und doch, es war so wunderschön!“

Waldmeister wurde keine Fledermaus — wie wäre es auch möglich gewesen — der Ton war vorhanden, sie zu zeugen; aber die Dichtung fehlte . . . wie es tragische Männer gibt, die ewig das Weib unter Weibern suchen, das ihnen zugeboren wäre.

Der Aufführung ging ein Krach mit Alexander Girardi voraus, der, durch eine Privatangelegenheit nervös geworden, seine Mitwirkung verweigerte. Strauß beruhigte ihn, und darauf spielen die Zeitungsberichte an:

„Die Ouverture wurde von Johann Strauß selbst dirigiert. Als er am Dirigentenpult erschien, brach im Haus ein Beifallssturm los, der sich am Schluß wiederholte, wofür Strauß immer wieder danken mußte. Dann übergab er Kapellmeister Müller den Taktstock und dieser ausgezeichnete Musiker leitete die Vorstellung mit großer Energie. Die Darstellung ist alles Lobes wert. Girardi, der den Professor im sächsischen Dialekt spricht, hat vor der Rolle bekanntlich große Angst gehabt. Es war unnötig. Seine Komik ist hier so siegreich wie immer.“

Am 13. März 1897 erschien im Theater an der Wien die letzte Straußische Operette „Die Göttin der Vernunft“. Der Text stammte von Willner und Buchbinder und mutete Strauß die Welt der französischen Revolution zu. Er komponierte das Buch lustlos und glaubte selbst so wenig daran, daß er nicht einmal zur Aufführung erscheinen wollte. Das Theater an der Wien stellte seine bedeutendsten Kräfte zur Verfügung (Frau Kopacsi-Karczag, Frau Dirkens, Frau Biedermann, die Herren Blasel, Streitmann und Joseffi). Allein vergebens. Einem Premierenjubiläum folgten halbleere Häuser. Im Jahr 1909 ar-

beitete Felix Salten unter dem Decknamen A. Stollberg den Text um, d. h. unterlegte der Partitur einen ganz neuen Stoff. Die Musik ließ sich vom Text, mit dem sie nicht verbunden war, ablösen — was bei der Nacht in Venedig oder dem Zigeunerbaron unmöglich gewesen wäre — und Saltens geistreicher Humor gestaltete dazu ein Wiener Volksstück, „Reiche Mädchen“, mit einer Rolle für Girardi, der durch eine große pathetische Rede über die Vorzüge des Ortes Weidling am Bach die Komödie eine Zeitlang über Wasser hielt.

\*

Wir haben die letzten Operetten von Johann Strauß — Fürstin Ninetta, Jabuka, Göttin der Vernunft, Waldmeister — nicht mehr im einzelnen betrachtet, denn es kommt darauf nicht an, sondern auf ihre Stellung im Gesamtwerk des Künstlers. Sie alle waren Saison-erfolge. Nach glänzenden Premieren wurden sie den Winter durchgespielt und verschwanden mit dem Frühjahr. Ihre geschichtliche Bedeutung aber liegt darin, daß sie die letzten Operetten einer mit ihr verschwindenden Gesellschaft bildeten.

Bis zum Ende der Neunzigerjahre herrschte, finanziell und familiär zusammengeblockt, die alte liberale, durch Altern konservativ gewordne, Gesellschaft aus der Schmerlingzeit. Ihre Herrlichkeit war die Ringstraße, ihre Führung und Macht die Neue freie Presse. Dort fand sie ihren künstlerischen Spiegel. Hanslick selbst schrieb über die Straußoperette, womit sie sanktioniert, und womit sie, mochte er auch nörgeln, „gemacht“ war. Was Hanslick verschwie, was Hanslick lächerlich machte — der Fall Hugo Wolf, der Fall Bruckner —, war für die Wiener Gesellschaft erledigt.

Aber Wien erweiterte sich zum zweitenmal: die alten, aus den Türkenzeiten stammenden Linienwälle wurden abgetragen, die Vororte eingemeindet, die Stadt bekam 20 statt 10 Bezirke, es entstand „Groß-Wien“ — wie aus einem Straußischen Walzertitel zu ersehen — und durch die Breschen drangen neue Massen ein: das Kleinbürgertum der Vororte, von Lueger als christlich-soziale Sturmtruppe geführt. Die Menschen des Souterrains — Lueger selbst war Sohn eines Schuldieners im feudalen Theresianum — erhoben sich gegen die Stuckdeckenkreise. Hiermit wurde die alte zusammenhängende Gesellschaft zertrümmert. Die aristokratisch-feudale Ober-

schicht spaltete sich, klerikal geworden, vom jüdischen Patriziat ab, und während beide einander bekämpften, drohte die Sozialdemokratie als gemeinsamer Feind. Das berühmte „Menschen, Menschen san mer alle“, das Grafen und Fiaker Arm in Arm beim Heurigen sangen, bekam fatale politische Hintergründe.

Die neuen Menschen mit neuen Rechten bewaffnet, schlugen den Liberalismus tot, Karl Kraus demolierte die unantastbare liberale Zeitungsmacht, womit der geistige Linienwall fiel — nun gab es keinen Fall Wolf oder Bruckner mehr —, neben das exklusive Philharmonische Orchester trat das Popular-Konzert, neben die privilegierte Hofoper eine Volksoper, und der auf den feinen alten Gesellschaftston gestimmten Strauß-Operette folgt 1901 „Das süße Mädel“ von Reinhardt, der Anfang der sentimental kleinbürgerlichen Operette. Das Schlußkapitel dieser um 1900 spielenden sozialen Revolution bildete 1918, der Umsturz, womit eine neue, noch nicht eingeweierte Mischrasse aus balkanischen Hauptbestandteilen die Stadt umwandelt, die Reste der alten Société mit ihrer höfischen Spitze entthront und zur Aufgabe ihrer geheizten Zimmer, ihres Lebensfußes, ja ihres Lebens zwingt.

1905 erschien Lehárs „Lustige Witwe“, die textlich noch mit einem Bein im Offenbachismus steckt (ihr Libretto ist nach Meilhacs *Attaché* gearbeitet). Womit die Operette vom Lehár-Typ ihre Herrschaft antritt. Sie gebärdet sich mondän. Ihre Erotik hat einen Hautgout von großer Welt; doch ihre Seele ist kleinbürgerlich. Sie schwärmt dem kleinen Mann vom Gentlemandasein in einer abenteuerreichen, weiberbevölkerten, unerreichbar fashionablen Welt vor . . .

Wie Kretzschmar aus der venezianischen Oper auf die Geistigkeit Venedigs im siebzehnten Jahrhundert schloß, so kann man auf das Wiener Ethos aus dieser seiner Operette schließen. Die durch viele Hände gehende, aber hochanständige, interessante und pikante mondäne Frau, der thadädelhafte alte Graf und die weidlich verhöhnte komische Alte, eine der widrigsten Witzlosigkeiten, bilden das Inventar, obwohl ein edler Mensch namens Hebbel auch im Altern und Häßlichkeit heilige Zeichen der Natur erblickte. Dazu kommt der gut-angezogene Held im Ölglanzschmelz, unwiderstehlich und rührsam, der jenes Ethos gewöhnlich singend formuliert:

„Rasch dem Glücke nach!  
 Was kümmert dich der nächste Tag?  
 Mag auch kommen, was da mag,  
 Was vorüber, laß vorüber sein,  
 Verbleibt der Augenblick nur dein!

So lang für dich die Welt noch blüht,  
 So lang für dich ein Herz noch glüht,  
 So lang dir schmeckt ein Labetrunk —  
 Genau so lange bist du jung!“

Zwar steht das schon im „Waldmeister“, wird aber in neuen poetischen Formen fortgesponnen wie etwa: „Küssen ist keine Sünd’ mit einem schönen Kind“ . . . und ist im Grund die erneuerte alte Wiener oder Strauß-Moral: Man lebt nur einmal! Im Punkt des Ethos blieb die Stadt unerweitert . . . und man trifft heute noch Männer, die mitten aus ihrer Arbeit mit dem Seufzer aufstehen: „Ach, ich möcht mich wieder einmal verlieben!“

Die neue Operette bedient sich neuer Durchnervungen des Orchesters, der Harfenglissandi, der Celestablitzer, übernimmt als kostenlose Luxusharmonik und Beleuchtungskörper die Erfindungen Mahlers, Puccinis und Richard Straußens, und ihre geile Dithyrambik schäumt in Tanznummern aus. Sie hängt durch einen dünnen Faden mit der alten braven Musizieroperette von Johann Strauß zusammen. Immer glaubte ich — es schien mir symbolisch, und nehmt es nicht übel — die Keimzelle des Lehár-Tons im Trau-schau-wem-Walzer zu finden:



Die Wiener Operette . . .! Man kommt unversehens in einen oberlehrerischen Abkanzeltön bei Betrachtung dieses schönen Sündenkindes, von dem man nicht weiß, ob es sein Publikum verlitterlicht

hat, oder von ihm verluderlicht wurde. Sie gehören wohl zusammen . . . Man läßt sich von ihr eine Stunde unterhalten, sieht ihren süßen Unwahrheiten zu — dem frisierten Edelmut, der um Gotteswillen keine Million heiraten möchte — bedauert ein verschwendetes Talent, das die Kraft hat, bis Rom, Paris und Neuyork zu wirken, und überläßt sie dann dem großen Kloster der Kritik, wo sie in der Büberzelle unbesprochen sitzen bleibt . . .

## HEIMGANG

Pfingstmontag, den 22. Mai 1899, dirigierte Johann Strauß in der Hofoper die Ouvertüre zur Fledermaus in einer Nachmittagsvorstellung. Jedesmal, wenn er am Pult stand, vibrierte sein Körper, und wenn er es verließ, war er in Schweiß gebadet. Dieser Erregung halber lehnte der Meister ab, die ganze Operette zu dirigieren. Nach den letzten Takten verschwand er rasch, um den Stürmen des Enthusiasmus zu entgehen, denn so oft seine schlanke, zierliche Gestalt, der dunkle Feuerkopf mit der buschigen Lockenmähne, den schwarzbraunen Blitzaugen auftauchte und die nervöse, magere Hand den Taktstock hob, erhob sich ein bedrängendes Gejauchz, und am Schluß wollte jeder, koste es was immer, den Seltenen sehen.

Er fuhr nach der Ouvertüre in die Igelgasse. Als er in seinem Palais ankam, war seine Wäsche durchnäßt. Man frottierte ihn, er legte frische Kleider an und setzte sich mit seinen Freunden Leschetitzky und Bösendorfer zum Tarokspiel — nicht in den kleinen blühenden Garten, sondern aus alter Erkältungsfurcht ins anstoßende Zimmer. Er fühlte sich wohl, ging seiner Gewohnheit nach abends an die Arbeit, um die letzte Hand an das Aschenbrödel-Ballett zu legen, dessen zwei fehlende Schlußakte er in der Ischler Villa zu vollenden gedachte. Die Arbeit dauerte wie immer tief in die Nacht hinein. Nichts deutet auf Störung seines Befindens: bis dahin war der Vierundsiebzigjährige weder von Altersbeschwerden noch von Krankheit heimgesucht.

Am 26. fand in der Rotunde ein Modefest in einem „sezessionistischen Dorf“ statt. Strauß war geladen und unterschrieb, des guten

Zweckes willen, Fächer um Fächer. Tags darauf wird er von einem Schüttelfrost befallen. Fieber zeigt eine Krankheit an. Er geht zu Bett. Ballettmeister Haßreiter, mit dem er die Einrichtung des Aschenbrödels besprechen wollte, mußte unverrichteter Dinge umkehren. Doch tritt wieder Besserung ein. Prof. Notnagel findet nur eine leichte Spur von Katarrh. Am 30. jedoch erkennt er ein Exudat, seine ernste Miene verrät Gefahr. Fieber und Husten nehmen zu, beide Lungenflügel haben sich entzündet.

Die gefürchtete Krankheit ist da. Doch nun glaubte Strauß durchaus nicht daran, währte an einer schweren Neuralgie zu leiden, war guter Dinge und fröhlicher Laune — bis er mit einmal, in Fantasien verfallend, aus den chinesischen Verschnörkelungen des Ofenschirms Operettenfiguren herauslas und das Bewußtsein verlor.

Seine Kräfte nahmen ab. In einer der letzten Nächte (1. Juni) begann er plötzlich zu singen: „Scheint die Sonne noch so schön, einmal muß sie untergehn . . .“, das Lied der Jugend aus Raimunds Verschwender. Er weilte in der alten Zeit, tauchte zur Gegenwart auf, verlangte die Partitur seines Aschenbrödel, die er Gustav Mahler übergeben hatte, weil ihm damals eine Ballettform mit Chor- und Sologesängen vorschwebte. Die Krankheit ließ sich nicht aufhalten, der Körper war verbraucht.

Am 3. erwachte der Meister am Vormittag und küßte seiner Frau die Hand. Sie war die schweren Tage und Nächte nicht von seinem Bett gewichen. Sie sagte: „Versuch ein wenig zu schlafen!“ Er antwortete: „Das werde ich unter allen Umständen tun . . .“

Gegen ein Viertel nach vier Uhr, am Nachmittag des 3. Juni 1899 hatte Johann Strauß vollendet. Der gefürchtete Tod kam rasch, ohne lange Qualen.

Am 6. Juni wurde der Meister an der Seite Franz Schuberts, neben Johannes Brahms, in einem Ehrengrab der Stadt Wien beigesetzt. Die Wiener Gesellschaft und das Wiener Volk folgten einträchtig dem Leichenzug, der sich in der Sonne eines herrlichen Frühlingsmorgens durch die menschengesäumten Straßen bewegte. Seit dem Tod Grillparzers war keinem Künstler, keinem Bürger der Stadt solche Ehrung geworden. Wie üblich sagte man: die Stadt ehrte sich selbst durch diese Teilnahme, und es ist wahr, alle standen in einer seltenen Gemeinsamkeit des Gefühls; allein, die Stadt, die an das

Grab einer Heiterkeit trat, war unbewußt bewegt von Mitleid mit sich selbst, betrauerte in Johann Strauß ein Stück ihres Selbst, das nun verschwand wie ein teures altes Haus, ein schöner alter Wiener Garten. Eine Glückseligkeitszeit, die nicht mehr wiederkam, ging mit Johann Strauß zu Grabe, und die alten Wiener, die zusahen, hatten in den Augen schwimmende Bilder töricht schöner Jugendtage . . . beim Dommayer, beim Sperl, im Volksgarten . . . wenn es hieß: heute spielt der Strauß . . .!

In ihren letzten dreißig Jahren trauerte die Stadt Wien oft genug um sich selbst, sah mit einer ewig sich erneuernden Wehmut ihrem Absterben und Neugeborenwerden zu. Wohl keine europäische Stadt, die so sentimental-bewegt an ihrer Vergangenheit hängt, als hätte sie immer ein römisches Kriegslager, ein babenbergischer Hof, eine Residenz barocker Kaiser bleiben müssen.

Am Grabe wurden Reden gehalten (u. a. vom Bürgermeister Lueger und Vinzenz Chiavacci), der Singverein sang „Fahr wohl!“ von Brahms. Das Testament, das Johann Strauß schon lange früher, als er nach Amerika ging, errichtet hatte, setzte zu seinem Gesamt-erben nicht die Familie, sondern die Gesellschaft der Musikfreunde ein. Was seinen Grund darin findet, daß er und Jetty damals einander versprochen, ihr beiderseitiges Vermögen nicht ihren Verwandten zuzuwenden, sondern — um neutral zu sein — einer frommen Kongregation, etwa der der Barmherzigen Brüder, deren Heim der Straußischen Wohnung gegenüber lag. Später wurde an deren Stelle eine künstlerische Korporation gesetzt, und so wurde die Gesellschaft der Musikfreunde Erbin, während die Gattin und die Verwandten bedeutende lebenslängliche Renten aus dem reichen, mehrere Häuser umfassenden Vermögen erhielten, zu dem noch die Einnahmen aus den Bühnen- und andern Werken traten.

Am Tag des Begräbnisses fand eine Gerichtsverhandlung statt, in welcher Johann Strauß als „Beklagter“ erscheinen sollte. Ein Wiener Musikalienhändler oder Musikhändler . . . klagte auf Zahlung von 20 000 Dollar, weil Strauß angeblich die „Göttin der Vernunft“ für Amerika ihm und zugleich dem Direktor Conried verkauft hatte, der nun die Aufführung dort verbiete. Das Gericht stellte die Unwahrheit fest und wies die Klage ab. So blieb das Leben dem Heimgang des Meisters ein Schnörkel nicht schuldig.

A handwritten musical score for a piece titled "Kaiserwalzer". The score is written on 20 staves, organized into four systems of five staves each. The instruments and parts are labeled on the left side of the staves: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Horn (Horn), Tromp. (Trumpet), Tuba (Tuba), T. (Trombone), Tim. (Timpani), Viol. I (Violin I), Viol. II (Violin II), Viola, Cello, Bass, and a large section at the bottom that is heavily scribbled over with dark ink. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. There are some handwritten annotations, including "pizz" (pizzicato) and "legato". The paper is aged and shows some staining. A small number "N° 10" is visible in the bottom left corner.

# Kaiserwalzer

Nachbildung der handschriftlichen Partitur. S. 1



Johann Strauß und Johannes Brahms  
auf der Veranda der Strauß'schen Villa in Ischl. Sommer 1893

Und wer es nicht wußte, konnte es in einem behördlichen Urteil lesen, daß Johann Strauß als Künstler wie als Mensch lauter und ehrenhaft dahingegangen war.

## NACHLESE

Wie man ihm am Ende seines Walzerzeitalters von allen Seiten zurief: „Operette! Operette!“, so rief man am Ende seines Operettenzeitalters: „Ballett! Ballett! Warum schreiben Sie kein Ballett?“

Nun hatte Johann Strauß genug Ballette geschrieben, und wenn man die Wiesenthal oder die Bodenwieser den Fledermauswalzer tanzen sieht, erfährt man die reizenden Liebesgeschichten, die bald wursteligen, bald gemütvollen Szenen seiner Ballettmusik ohne Ballett. Gerade in dem zu seiner Zeit schon stark verarmten Genre — noch trillerten genüßfrohe Fußspitzen vor entzückten Opernhabitués — war für ihn wenig zu holen. Sonne und Erde oder die Puppenfee hießen die großen Ausstattungs- und Favoritballetts der Hofoper, und man meinte, Strauß werde im Abgegangenen neue Wege finden.

Allein so wenig wie bei den Operetten fand sich die neue Dichtung beim Ballett. Eine Wiener Zeitschrift, „Die Wage“, erließ ein Preisausschreiben, 700 Entwürfe liefen ein, und als Ergebnis kam das Tanzpoem vom „Aschenbrödel“ heraus, das in seiner Urform nicht einmal brauchbar war und schon vorher umgearbeitet werden mußte, wie die Operetten nachher.

Der ungenannte Verfasser übertrug das alte Volksmärchen in die Welt des modernen Warenhauses — Berliner Luft, nicht das Strauß-Lüfterl weht — und machte das Laufmädchen Grete zum Aschenputtel, den Chef Gustav zum Prinzen. Gustav übersendet Grete zwei Kostüme, für sich und ihre Mutter — beide sollen damit einen Ball besuchen —, doch die Mama ist die böse Stiefmutter und verwendet die Kostüme für ihre eignen Töchter Fanchon und Yvette. Da kommt Franz, der Bruder Gustavs, und schickt an Grete ebenfalls ein Kostüm, den gleichen blauen Domino: nun fliegt sie auf den Ball, wird aber in ihren goldnen Schuhen erkannt. Gustav gesteht ihr seine Liebe. Eifersuchts- und Verleumdungsszene: Grete entflieht, allein Franz gesteht, daß nur der Domino, nicht die goldnen Schuhe

von ihm herrühren, und so ist die Ehre gerettet und kommt es zur Verlobung: Gustav erhält seine Grete. Er kann sie leicht und billig ausstatten . . .

Aschenbrödel wurde am 4. Oktober 1908 im Hofoperntheater aufgeführt. („Aschenbrödel, Ballett nach einem Vorwurf des A. Kollmann von H. Regel. Musik von Johann Strauß. Musikalische Einrichtung von Josef Bayer.“)

„Ob man Strauß nicht lieber gleich das liebe, gemütvolle Originalmärchen hätte in die Hände geben sollen“, fragte der liebevoll urteilende Julius Korngold. „Seine Musik hätte sich Gehör verschafft, trotz der beträchtlichen Zahl der den Stoff behandelnden Ballette und Opern, deren letzte noch von Massenet und Wolf-Ferrari stammen. Aschenbrödel bewegt sich zwischen Modeatelier und Warenhaus; man tanzt einen Konfektionseusen-, einen Trousseauwalzer; die Phantasie des Dichters scheint der Bekleidungsbranche verfallen . . . Erst in der Aufführung des Hofoperntheaters ist etwas Wiener Lokalfarbe aufgepinselt, daneben in Kostüme und Dekorationen ort- und zeitlose Ballettphantastik getragen worden. Nur zum Vorteil des Werks, wenn auch im offenbaren Widerspruch zur modernen Handlung... Aschenbrödel tanzt ganz reizend in dem goldnen Schuh Straußische Rhythmen. Selbst eine fabelhafte Erfindung gleich der Straußens mußte nachzulassen beginnen, nachdem er jahrzehntelang der Freundsponder der Welt gewesen. Trotzdem sind uns in den besten Stücken vom Aschenbrödel noch immer Blüten geschenkt, wie sie nur im Garten Johannis des Einzigen sprießen. Und man darf nicht vergessen: Strauß war es nicht vergönnt, sein Werk zu vollenden. In der Form, in der die Musik vorliegt, ist sie nicht aus seiner Hand hervorgegangen. Es bedurfte einer ‚musikalischen Einrichtung‘, die Josef Bayer besorgt hat. Wie hübsch, daß dieser treffliche Musiker, Strauß in seinen eignen Balletten so tief verschuldet, derart dem Meister manches zurückerstatten konnte . . . Es scheint, daß Strauß nur einzelne Teile der Musik, das meiste wohl im ersten Akt, zu Ende geformt, zu andern Partien nur die Skizzen, dann Material ohne Bezeichnung seiner Bestimmung hinterlassen hat. Ja, es ist wahrscheinlich, daß dieses Material nicht ganz hinreichte und unbenützter älterer Stoff herangezogen werden mußte. So hatte Herr Bayer zu sichten, zu ordnen, zu gliedern, dem so oft veränderten Text drama-

tisch zu folgen, auch viel, recht viel zu instrumentieren. Vielfach ist der bequeme, potpourriartige Stil seiner eignen Ballette zu merken, und vielleicht hätten manche der Straußschen Motive bei sorgfältiger Durcharbeitung mehr Triebkraft erwiesen. Eine Reflexion, die die Verdienste Bayers um Aschenbrödel nicht schmälern soll. (Folgt Würdigung der einzelnen Tanznummern.) In Aschenbrödel überwiegen die nachdenklicheren, weicheren, schmachtenden, lyrischer Anmut zuneigenden Walzer aus Strauß' letzter Zeit. So ist auch der Hauptgedanke des Aschenbrödelwalzers im zweiten Akt geartet. Man kann, wenn man will, aus ihm sehnsüchtiges Wünschen und glückliche Erfüllung — ein neuer Forscher nennt ja das Aschenputtelmärchen direkt ein Wunscherfüllungsgebilde — heraushören. Ganz zart gehalten, auch mit einem Tropfen Delibes gefärbt, sind der langsame Walzer ein As, dann jener in Des, der die Traumszene im dritten Akt begleitet. Zu einem Bild — Grete und Gustav, von Amoretten umringt — erklingt eine allerliebste Polka. Wir dürfen sie nicht vergessen, wenn wir derart die Rosinen aus der Partitur zupfen . . . Wahrer Strauß in einer Ballettmusik nach so vielem Pseudostrauß — das allein hebt Aschenbrödel über das meiste empor, das uns die Zeit auf dem Gebiet des Balletts beschert hat.“ (Neue freie Presse, 6. Oktober 1908.)

Von den letzten Walzern ist am bedeutendsten der „Kaiserwalzer“. Der Titel stammt vom Verleger (Simrock), richtete sich ursprünglich an den Deutschen Kaiser, glitt dann allmählich auf den österreichischen ab. Wenigstens bezog man ihn auf Franz Josef und hörte aus der Einleitung den Aufmarsch der Gratulanten, die aus allen Richtungen kommen, wie das Thema aus verschiednen Tonarten. Das erste Motiv gibt dem Walzer bei volkhafem Profil ein seriöses Gesicht — des Alters leiser Anglanz —, wie er Strauß in diesen Jahren liebt, als sei das Stück außerhalb der erotischen Sphäre entsprungen und juble sich erst in sie hinein. Das zweite ist das dionysische, der F-dur-Teil, der Gesang vom lustbaren Leben.

Den weniger bedeutenden Rathausballtänzen (Werk 438), in deren Einleitung es zum Selbstzitat kommt, folgen zwei Prachtstücke: „Seid umschlungen, Millionen!“ (443) und das „Märchen aus dem Orient“ (444), das er am 27. November 1892 zum erstenmal im Großen Musikvereinssaal aufführte. Die starren Karyatiden, die die Galerien tragen, müssen gelächelt haben, als sie diese Klänge vernahmen. Und be-

fragt, welchen davon man für den bedeutendsten halte, kann man wie jener Weise auf die Frage nach der bedeutendsten griechischen Stadt nur mit einem „Ja!“ antworten.

In der Nähe des Siebzigers kehrt der Künstler zu seiner Urform, den Instrumentalwalzern, zurück, als habe er sich an den Operetten müde geschrieben. Befreit vom Textdichtervolk und sich selbst zurückgegeben, bildet er den Typ des nobeln Konzertwalzers aus, den man tanzen kann, vor allem aber hören muß, bildet er das Nobilissimo eines Lineaments im Kaiserwalzer und im Millionenwalzer, der sich in Einfall und Haltung seiner Widmung — an Brahms — bewußt bleibt. Metaphysik wie William Ritter vermag ich nicht daraus zu hören; mir genügt der irdische, der „echte“ Strauß.

Zur Hochzeit seiner Stieftochter Alice schreibt Strauß ein Hochzeitspräludium, das in der Deutschen Ritterordenskirche aufgeführt wird, eins seiner wenigen „untanzbaren“ Werke. Seine allerletzte Arbeit ist — ein merkwürdiger Rückgriff in sein Leben — ein Pot-pourri aus alten Wiener Meistern: die „Klänge aus der Raimundzeit“. Zu seinem Nachlaß gehören die „Ischlerwalzer“, die „Abschiedswalzer“ und die beiden „Traumbilder“, die Robert Fuchs nach der Klaviervorlage instrumentiert hat, dankbare Konzertstücke.



Außer dem Ballett (Aschenbrödel) gibt es auch eine nachgelassene Operette von Johann Strauß, ein Kuriosum, da er, bei Lebzeiten, seinen eignen Nachlaß dazu benützte.

Im Frühjahr 1899 tauchte der Gedanke auf, eine Operette von Johann Strauß für das Carltheater zu gewinnen, für das er seit Methusalem keine geschrieben hatte, und dessen Direktor damals Jauner war. Damit der betagte Meister nicht übermäßig Arbeit habe, zumal da der Quell seiner Einfälle nicht mehr so üppig sprudeln mochte, schlug Victor Léon vor, die Musik völlig aus Straußischen Tanzmelodien zu bestreiten. Strauß nahm den Vorschlag an.

Nachdem er die Themen, die er hauptsächlich verwendet wissen wollte — eine Unzahl! — angegeben hatte (wobei ihm immer mehr einfielen) und der Verleger Weinberger diese in verschiedenen Verlagen erschienenen Stücke glücklich unter einen Hut gebracht hatte, erschien eine große Kiste voll Noten: das musikalische Material.

Populärst Gewordenes lag neben gänzlich Unbekanntem. Walzer, Polkas, Quadrillen, die Strauß im Lauf verschollener Tanzepochen den Ballkomitees und Patronessen aller möglichen Vereine und Vereinchen als Festzauber „gewidmet“ hatte. Die Sichtung war für Strauß selbst eine Entdeckungsreise, denn außer den Sachen, die er aus dem Gedächtnis angab, kamen ihm auch viele „Opusse“ unter die Augen, bei welchen er geschworen hätte, daß sie niemals seiner Feder entfloßen, darunter die wertvollsten Dinge.

Victor Léon und Leo Stein schrieben inzwischen das Buch fertig — „Wiener Blut“ — eine artige Geschichte aus der Kongreßzeit. Die Schauplätze sind die Straußischen: Döbling, Hietzing; der große Festball nimmt die Mitte ein wie in der Fledermaus; und wie in der Fledermaus werden die Personen durcheinandergewirbelt, Gräfin, Tänzerin, Probiermamsell . . . Gattin und Geliebte. Werden verkannt, verwechselt, richtiggestellt: — am Schluß „stärkt Wiener Blut den Mut“.

Die musikalische Verschweißung der vielen, abervielen Motive und Motivchen zu Gesangsnummern und größeren Komplexen, wie sie der Text erforderte, erwies sich als Heidenarbeit. Ganz abgesehen von der Qual der Auswahl. Niemand ahnte, aus wieviel Flüchen und Schweißtropfen die Partitur des Wiener Bluts bestand. Und die Operette sollte im September fix und fertig sein. Natürlich auch instrumentiert. Man fahndete nach einer Hilfskraft, die die Sache zunächst aus dem Größten bringen sollte. So kam der Mai und Strauß erkrankte. Auf seinem letzten Lager willigte er ein, daß der langjährige erste Kapellmeister des Theaters an der Wien, Adolf Müller, derselbe, der den „Hofnarren“ komponiert hatte, der Helfer sein solle.

Müller, kein Jüngling mehr, aber ein vollaftiger Musiker und technischer Könner, übrigens Urwiener — er sprach stets: „Múu-sich“ statt Musik — übernahm die Arbeit. Die große Kiste wanderte zu ihm und, er verwendete sie mit Raffinement und bewunderungswürdigem Geschmack, besonders für die Finales, die er, ein Theatermensch bis in die Fingerspitzen, geradezu sinfonisch anlegte, ohne die Straußische Eigenart zu beschädigen.

Der Todesengel senkte indes seine Flügel auf den Meister, und Müller wurde wirklich Nachlaßverwalter. Das fertige Werk erregte

bei den Beteiligten, den Textdichtern, dem Direktor, dem Verleger, den Sängern, große Hoffnung, ja Entzücken. Es wurde mit ersten Kräften besetzt (Spielmann, Treumann, Karl Blasel, Schildkraut, Jules, Betty Stojan, Frau Zielmeyer), die Aufmachung war grandios, wie sie nur bei Jauner sein konnte, die Inszene besorgte Victor Léon, und die Premiere war ein — Abfall.

Die Hörer hörten zu viel Bekanntes. Strauß war noch herrschend, sein Klang saß in aller Ohr. Jauner verzweifelte, sowohl am Publikum wie an sich selbst: „’s Beste schmeckt ihnen nicht. Ich versteh die Leut nimmer . . . ich kenn mich net mehr aus . . .!“ Die Enttäuschung des enthusiastischen Direktors mündete in einen fast physischen Zusammenbruch. Kaum einen Monat hielt sich Wiener Blut im Spielplan.

Drei Jahre später übernahm das Theater an der Wien die Operette, als es, von Girardi plötzlich verlassen, in einen Notstand kam. Und nun ereignete sich das Wunder, das eigentlich keines war: Das durchgefallene „Wiener Blut“ errang einen unerhörten Erfolg. Wurde entdeckt, wurde bejubelt und steht seitdem fest im Spielplan der österreichischen und deutschen Bühnen, ja ging ins Ausland und wurde ein Welterfolg.

Von den übrigen Belebungs- und Umarbeitungsoperetten kann man solches nicht behaupten. Es gibt deren fünf, von denen keine dauernd ward, nicht einmal „Tausendundeine Nacht“. Die übrigen heißen: Gräfin Pepi, Reiche Mädchen, Der blaue Held, Die Faschingshochzeit.

Sie konnten nichts zum Ton eines Mannes beitragen, der die Welt erfüllte, ja nicht einmal durch schwachen Nachruhm seinen Ruhm verringern.

## DER GROSSE UNBEKANNTE

„In stiller Nacht ist der Mensch in seiner Einsamkeit mehr als in der Wüste, mehr als auf der weiten See mit sich selbst allein; dann schaut er in seine eigene Tiefe.“

Popper-Lynkeus.

Er gehörte zu Wiens populärsten Figuren und durfte sich wie der alte Goethe beklagen, er sehe, zum Überdruß, seinen Kopf auf Pfeifen-

köpfen und Tassen. Jeder kannte den Johann Strauß: und er war der Mann unter dem Regenschirm, von dem man nur die Beine sieht.

Seltsam, daß jemand, der so leichte Musik schrieb, so kompliziert war und an so vielen Verflochtenheiten litt wie Johann Strauß. „Litt“ ist dabei nicht der richtige Ausdruck. Sein Walzer bildet den Reflex der Altwiener Freude, die jeden Tag bedauert, an dem man nicht gelacht hat. Und er selbst ist ein Walzermensch: bezaubernd durch Humor, der nie verletzt, verführend durch Charme und unkokette Bescheidenheit, als gesellschaftliche Erscheinung der vollendete Weltmann.

Seine Umgangsformen werden vom musikalischen Geist bestimmt. Er will und kann niemandem Grobes, Mißklingendes sagen, lobt vielleicht auf der Probe eine Sängerin, der er morgen die Partie wegnehmen läßt. Er gehört zu den Naturen, die aus instinktivem Zwang, nicht aus Eitelkeit einen harmonischen Eindruck ihres Wesens zurücklassen möchten.

Und er konnte zuzeiten keinen Menschen sehen, auch solche nicht, die nahestanden oder sympathisch waren; mied und floh die Leute, selbst die seiner Verwandtschaft, knurrig und scheu in sich verkrochen, um nach abklingendem Widerwillen versöhnt und reizend mit ihnen zu sprechen.

Er verstummte, entzog sich plötzlich für eine Woche, Pathologien ausgeliefert, deren er sich bewußt war, oft besser als die, die sie tadelten, und über die er, einer der klügsten Menschen, die in Wien lebten, hinterher lächelte, um ihnen nächstens wieder zu verfallen. Musikalische und pathologische Begabung wohnen dicht beisammen.

Eigentlich stand er wie Richard Wagner — und er gebrauchte sogar den gleichen Ausdruck — immer „in Brunft“. Eine Zigarrentasche, die ihm jemand als Geschenk schickte, wurde Anlaß zu einem Einfall. Immer lauert der Einfall auf Auslösung. Der Künstler gehört dem Einfall, der sich seiner bedient. Der Einfall ist sein Herr, ein unberechenbarer, eifersüchtiger, launenhafter, unzufriedener Herr, der Tag und Nacht, Rast und Vergnügen des Dieners in Anspruch nimmt.

Natürlich, daß ihm der Künstler zu entkommen sucht, zur Kartengesellschaft flüchtet, sich anderweitig beschäftigt stellt, Taubheit und einen freien Tag vorschützt — der Herr kommt und holt ihn am

Ohr aus der Gesellschaft. Kann ein Künstler dieser Art wie ein Buchhalter sein? Berechenbar und eingeteilt?

Strauß besaß die Impulse und die Schlaueit eines gescheiten Kindes. Er freute sich gelungener Streiche als Max oder Moritz. Jemanden hineinzulegen, beim Kartenspiel einzuseifen — höchstes Vergnügen. Die Schelmenfiguren und abgefeimten Vorschläge, die Zwinkerdinge seiner Musik, spiegeln diesen Geist, worin er sich mit dem Verdi des Maskenballs (Spottchor, 3. Akt) berührt. Die Linien seiner Thematik vibrieren in nervösem Geist. Graphologisch betrachtet, ergeben sie ein kapriziöses Musikinstrument der Natur. Wie kompliziert ist der simple Du-und-Du-Walzer! Wie eigensinnig der fledermausartige Zickzackflug, der die Oberfläche der Stützakkorde streift und wie erschreckt zurückflattert. Und wie schmiegt sich jede Dissonanz zum Wohllaut! Wie kompliziert!

Doch Johann Strauß — das macht ihn ja aus — besaß die Kunst, das Komplizierte auf höchst einfache Weise zu sagen, ein Gegenstück zu Komponisten, die das ganz Einfache, schon bedenklich Primitive auf höchst komplizierte Weise von sich geben.

Von Franz von Bayros gibt es ein Akademietableau, Stil der Neunzigerjahre, das Johann Strauß „im Kreis der Seinen“ darstellt, eine rauschende Sache mit gestellten Figuren, deren Mittelpunkt „Er“ ist. Dies Bild gibt einen falschen Strauß vor. Der würdig am Flügel Thronende verschwand lieber ins Gemütliche, ins sogenannte Kaffeehaus seiner Wohnung, wo es ein ehrliches Paar Wiener Würstel, ein Glaserl Gumpoldskirchner und nach dem Nachtmahl eine sanft angerauchte Meerschaumspitze gab. Wo man, erlöst von „Kreis“ und „Salon“, seine Laune wie einen bunten Vogel flattern und ein pikantes Herrenspäßchen einflechten konnte, dem die Damen mit zugehaltenen Ohren entflohen . . .

In Strauß, dem Kosmopoliten, dem Kavalier, der auf Formen und Französisch hielt, lebte auch ein kleiner Wiener Familienvater, der auf einen echten Kipfelbröselstrudel Stücke hielt, und sich nach ausgespielter Philisterrolle in den bebenden Künstler verwandelte.

Auf erotischem Urgrund aber lebt das ganze Wesensgemisch. Zeit Lebens ist Strauß von Weibern umlaufen, die, auf weiten Witterungsbahnen anschwärmend, ihm zarte Fallstricke legten, und Wien, das seine erotischen Möglichkeiten noch nicht verkauft hatte, ließ es

nicht an Casanovaszenen fehlen. Seine intimen Briefe an Freunde und Verleger schwelgen wie die Mozarts gern im lasziven oder zotigen Ausdruck, ein naives Sichentspannen, wobei man auch an künstlerischen Exhibitionismus denken mag.

Hatte sein Vater sein Leben auf romantischer Kurve hingeführt, so fand der Sohn den Ausgleich, lebte in drei Ehen einen signorialen Stil. Im Alter mochten aus dem sexuellen Wetterwinkel der männlichen Seele keine Blitze mehr schießen. Aber die emotionelle Kraft seiner Tanzmelodie springt aus dem Ewig-Erotischen, seine Walzer und Polken sind Erschöpfungswalzer, Ohnmachtspolken, Delirien, nicht kühl gehüpfte Trotte, bei denen es stillos wäre, die Tänzerin erotisch zu empfinden.

Es gab nur einen kleinen Kreis Solcher, denen er sich öffnete. Zu ihnen gehörte der Bildhauer Victor Tilgner (1844—1896), ein Urwiener, der aus dem Burgenland stammte, der alle bedeutenden Schauspieler, alle berühmten Schönheiten Wiens, etwas verzierlicht, porträtierte, seinen großen Freund Jean sogar viermal. In seiner Wohnung gab es reizende Zusammenkünfte. Wo Tilgner mit seinem aufgezwirbelten Schnurrbart und seiner dicken Nase erschien, entstand eine Altwiener Sphäre, und wo eine Altwiener Sphäre war, wie bei den Schrammeln in Nußdorf, erschien Tilgner und brachte seinen Freund mit.

Zu ihm kommt noch Batka aus Preßburg, der aus einem gelehrten Kontrapunktiker und einem brennenden Wagnerenthustiasten besteht, dann der gütige Karl Goldmark, der selbst mißkannt, soviel Verständnis für Strauß hatte, dann Prof. Leschetitzky, der Pianist, und Ludwig Bösendorfer, ebenfalls Urwienertyp im geschichtlichen gelben Überzieher und Stößer, der sich in bescheidnem Handwerksstolz „Klaviermacher“ nannte.

Diesen Kreis schließt Alfred Grünfeld, der zu Johann Strauß gehört wie Michael Vogl zu Schubert. „Meine Walzer sind gar nicht so schön, wie du sie spielst“, pflegte der überbescheidene Meister ihn zu rühmen. Grünfeld, der Spezialist aller guten Meister, darf wirklich als Straußischer Spezialist und Apostel gelten. Er entdeckte Josefs Walzerpoesie für das Klavier und hat Johann in Fantasien und Transskriptionen durch die Konzertsäle aller Welt getragen. Sein Walzerspiel ist vorbildlich: die melodischen Akzente rein und

ungetrübt über einem kristallklaren Baß (der berühmte Grünfeldbaß); kein Pedal, das die geistvolle Grazie des Spielers trübe. Man kann Grünfeld in Wien oft hören, man kann ihn immer wieder hören, endlich verlangt man nach ihm. Sein bewundertes Meisterstück sind die „Frühlingsstimmen“, die Vision junger Mädchen, die barfüßig auf blühenden Wiesen tanzen. Ein Scherz von Oskar Blumenthal sagt eine Wahrheit:

„Mit Flügeln des Gesanges trägt uns der Dichter empor;  
Mit dem Gesang des Flügels berauscht deine Kunst das Ohr.“

Hier muß auch ein Mann erwähnt werden, der außerhalb des Straußkreises stehend, doch dazugehört und dessen Straußverehrung halb rührende, halb groteske Formen annahm: Faster, der Hamburger Dirigent und Komponist. Er wird der „deutsche Strauß“ genannt und hat als Oscar Fétras manch hübschen Walzer („Mondschein auf der Älster“) geschrieben. Schlank, elegant und zierlich sieht er Johann Strauß zum Verblüffen ähnlich, ja man vermutet, er habe sich aus schwärmender Verehrung angeähnlicht. Sein Kult heißt Strauß, und ist ein Kult der Sache. Fétras kennt die Werke, nein, jede Note der Werke von Lanner, Altstrauß, Johann und Josef. Ein Takt, ihm vorgesungen, genügt: er gibt die Jahres- und die Werkzahl an, und da Lanner über 200, Altstrauß und seine Söhne über 1000 Werke hinterließen, so leistet sein Gedächtnis Fabelhaftes. Sein Pietätsgefühl trieb ihn nach Wien; eine Pilgerfahrt zu Strauß. Er will das Hirschenhaus, will die Wohnung sehen, worin Johann aufwuchs. Er kann sie nicht betreten, denn in den gleichen Räumen übt ein Zahnarzt seine Kunst mit Rad und Zange. Rasch entschlossen bekommt Herr Faster Zahnweh und opfert einen Zahn. So kommt er in die unbetretbare Wohnung, entdeckt dabei eine Fensterscheibe, in die Johann am 4. Juni 1850 seinen Namen ritzte, schneidet sie aus, eilt damit zum Meister, läßt sich die Echtheit bestätigen und kehrt, um ein gläsernes Autogramm reicher, um einen gesunden Zahn ärmer nach Hamburg zurück. Ein Enthusiasmus, der, in seiner Ehrlichkeit selten genug, die volle Straußische Faszination widerspiegelt.

\*

Niemand war so echt bescheiden wie der Liebling der Welt. Die Biographie von Eisenberg, die ihm überreicht wird, hat er wohl gar

nicht aufgeschlagen. Vielleicht weil es ihm peinlich war, sich vom grausamen Operationsmesser des Biographen auf die Eingeweide bloßgelegt zu sehen; gewiß aber weil er sich für nicht so wichtig und bedeutend hielt wie der Biograph. „Was gehe ich mich an?“ Worin die eigentümlich geringe Wiener Selbsteinschätzung liegt, das Gegenstück zur Wiener Selbstberühmung.

Die Baumeister Solneß-Geistigkeit war Strauß ganz fremd. Von seinen Sachen redete er nicht, mochte davon in Gesellschaft auch nicht hören: es waren Dreivierteltakte, nun ja, die große Kunst lag anderswo. Er ließ sich leicht einen Tadel an einem Werk gefallen; der Vorwurf schlechten Tarokspiels kränkte ihn tief. Auf seinem Gut Schönau bei Leobersdorf befand sich ein kleiner Anbau, worin die Lorbeerkränze und Schleifen hingen: „Die Rumpelkammer meiner Berühmtheit!“

Er hat wie Josef auch ein Maltalent und lernt beim Maler Hlavacek zeichnen; will sehen, ob ers darin nicht weiter bringe als in der Musik. Es entsteht eine Mappe von lustigen Blättern: Karikaturen von Dienern und Stubenmädchen, gezeichnete Dreivierteltakte. Wo er sein Inneres öffnete, sprang der Wiener Humor heraus.

Die starke Lebensfreude hat in der Krankheitsfurcht ihren Rückwärtsablauf. Unheimliche Angst beseelt ihn, namentlich die Altwiener Angst vor Zugluft und Erkältung — immer drohte die „Lungenentzündung“ — Rückbleibsel treuherzig unhygienischer Großmutterzeiten. Wenn er vom Klavierspielen kommt, nimmt er einen Schal um; Krankheiten, von denen er hört, bemerkt er plötzlich bei sich selbst. Die Natur kommt ihm als drohende Gewalt, nicht als harmonisch umfangendes All entgegen. Der Künstler, ganz unmetaphysisch gerichtet, scheut triebhaft die Auflösung, ja selbst die Wortabklänge davon. Der Tod ist nicht Erfüllung, nicht der Sinn des Lebens, das neuem Leben weichen muß: der Tod ist Dissonanz; Ganz zuletzt als Richard Epstein, der Gatte seiner Stieftochter Alice, ihm einmal Bach vorspielt, wird er vom Ewigen berührt und ahnungsvoll gestimmt: „Schöner kanns im Himmel auch nicht sein!“

Alles sank von ihm, wenn er in die Nacht flüchtete. Er dunkelte die Welt ab, gehörte sich. Das hatte viele Gründe. Das Ohr war entlastet, und seine künstlerische Keuschheit fühlte sich sicher. Kein

Hörcher konnte seine Nacktheit sehen. Fremde durften überhaupt bei ihm unvorgesehen nicht eintreten: es erschreckte ihn, und was der Nervenkraft schadete, schadete der Produktion. Robert Fischhof erlauschte als Knabe, der Straußischen Villa benachbart wohnend, die ersten Fledermausklänge. Bei einem Besuch, den er mit seinem Vater bei Strauß machte, spielte er auf Wunsch des Vaters einiges daraus vor — Strauß war buchstäblich sprachlos. Dann sauste und schnauzte er den Malefizbuben an, gab ihm Namen, die nicht im Kalender stehen, und sorgte, daß ihm das Horchen an der Wand verging: er ließ sein Klavier in ein andres Zimmer stellen.

Er mochte mit Homer denken: „Vieler Schlaf ist beschwerlich.“ Halb war es Berufsgewohnheit, halb Anlage: bis in die letzten Lebensjahre hatte er ein geringes Schlafbedürfnis und die Sehnsucht nach der summenden Arbeitslampe. Allerdings pflegte er in den Nächten meistens zu instrumentieren; aber bei der überfallsartigen Natur seiner Einfälle war er vor dem Komponieren nicht sicher. Er rauchte dabei, schrieb inzwischen wichtige Briefe, pausierte ein wenig beim Billard. Arbeitete vormittags wieder, bis die bürgerliche Essensstunde kam, machte Nachmittag seine Carambolpartie, der Bewegung halber, allein oder mit Freunden, wartete auf den Abend, auf die Nacht.

Lieb war ihm dabei ein lieber Mensch, der seine Nachteinsamkeit mit ihm durchatmete wie seine Frau Adele. Er wollte allein, nicht alleingelassen sein: es erinnerte an die Einsamkeit des Todes.

Strauß war derart melodisch veranlagt, daß er die schönsten Verse, die Textdichterschweiß erzeugte, nicht behalten konnte. Seine Frau mußte ihm, mit ihrem Gedächtnis dienend, die Texte soufflieren, wenn er sie vorsang. Er wußte nur die Selbstlaute, die Tonkerne der Worte, nicht den Sinn, und trug seinen Zuhörern oft das sonderbarste Kauderwelsch vor. Einmal setzte er einen Besucher durch folgende Strophe, die er mit Klavierbegleitung sang, in Verwunderung:

„Wer fort is', bewundert von Stein zu Stein?

Die Hetz schließt mit Hunde, schlüpft Eisen und Bein!“

Der Zuhörer war einigermaßen erstaunt, als er die Übersetzung in den Urtext vernahm:

„Was frommt es, bewundert von allen zu sein?

Das Herz schließt nicht hundert, schließt einen nur ein!“

Soviel Strauß auch schrieb, sein Lebenswerk ist Bruchstück geblieben. Je fruchtbarer ein Künstler, desto unvollendeter ist er. Er jagt immer dem Phantom des „eigentlichen“ Werks nach. Alles Geschriebene ist nur Anfang, Schatten, Versuch, ein Einturnen. Mit den Werken wächst die Hoffnung, die letzten Visionen in Ton oder Farbe hinüber in die hörende und sehende Welt zu retten. Wir glauben vielleicht, die Künstler haben sich vollendet; die Künstler wissen es besser, und in ihren Totenmasken sitzt die Schwermut der Sprachlosen . . .

Wer den inneren Johann Strauß gekannt hat? Von seinen letzten Walzern sagt William Ritters Verstiegenheit, sie trügen ein mystisches Element, einen Zug von Wagners unendlicher Melodie. Hat er ihn gekannt?

Wenn Strauß sich am Fenster seines Palais in der Igelgasse zeigte, entstand auf der Straße ein Menschauflauf. Sie starrten Einen an, der stets bewundert war, stets verkannt.

## DER KÖNIG VON ÖSTERREICH

### ODER: DER WELTBEGLÜCKER

Ein alter Wiener Hofbeamter pflegte zu sagen: „Genau genommen regierte Kaiser Franz Josef bis zum Tod von Johann Strauß.“ Historiker mögen das etwas urteilsfrei finden, denn schließlich saß der unglückliche, lebensferne alte Mann noch einige Jahre auf dem Thron. Allein, als Johann Strauß starb, ging das erste, im Frühling 1918, da Girardi starb, das zweite Stück jenes freudbaren Altösterreich hin, das er mühsam zusammenhielt, und mit ihnen das letzte Lächeln einer Gesellschaft, die das Lächeln von Raimund, Lanner und Strauß gelernt hatte.

Der junge Kaiser wählte 1848 einen Wahlspruch; nie verwirklichte er sich harmonischer als im gleichnamigen Walzer von Johann Strauß: „Viribus unitis“. Hier war er nicht offiziöse Lüge, der jeder Sprachenstreit, jeder Parlamentstag ins Gesicht lachte.

Beinahe könnte das Wort dem ganzen Straußwerk Motto sein. Lebten Österreichs Völker nicht immer auseinander? Gegeneinander?

War zwischen 1825, da Strauß zur Welt kam, und 1916, da der alte Kaiser sie verließ, ein Wesensunterschied? Grillparzers „König Ottokar“ wurde jahrelang verzögert, der Tschechen wegen; Grillparzers „Bruderzwist“ der Ungarn, seine „Libussa“ der Deutschen wegen. Diese ständige Einrichtung des Bruderzwists durchklang nur eine versöhnende Stimme, und von dem schwarzen Geiger ging aus, was keinem der regierenden Grafen gelingen wollte: die rhythmische Bändigung der Nationen.

Wenn es ein Produkt gemeinsamer österreichischer Marke gab, dann wars die Straußmusik. Alle Stämme trugen dazu bei: da klang die Wiener Gemüthshelligkeit, das Behaglichkeitsglück, die Lust zu leichtem Gerührtsein; Slawenblut sprang aus der Polka, Ungarn-ekstase aus dem tollen Tschardasch. Man nannte ihn den „Walzerkönig“, ein plattes Wort vorstädtischer Herkunft, jedoch mit einer verschleierten Wahrheit: Strauß herrschte ungekrönt und dauernd, der musikantische Verführer schmolz allen Haß ein. Seine Musik goß Honig ins österreichische Pulverfaß.

Jeder echte Österreicher beschimpfte Österreich und war froh, Schwarzgelbland zu entfliehen, — aber dann, im Ausland, stieg irgendwo der erste Dreiklang der „Schönen blauen Donau“ auf, so zerfloß man in Tränen, umarmte einander und feierte Österreich in ewigen Treueschwüren.

\*

Im Jahr 1884, als Strauß sein Künstlerjubiläum feierte, verlieh der Gemeinderat der Stadt Wien unter dem Bürgermeister Eduard Uhl dem Gefeierten das Bürgerrecht, weil er Geist und Gemüt der Stadt verklärte und seine Kunst sich oft der Armen erinnerte. Nie war eine gutgemeinte Notwendigkeit überflüssiger. Denn wenn es einen Wiener Bürger der geistigen Gebärde nach gab, dann hieß er Johann Strauß, die persönliche Auswirkung einer Gesellschaft, deren Optimismus er adelte.

Wir Nachgeborenen haben gerade kein ungeteiltes Vergnügen an jener bürgerlichen Glanzzeit und dürfen ihre Sünden, deren Opfer wir sind, nicht mit Pathos übertönen. Aber, will man hören, wie der feine gebildete Wiener jener anakreontischen Zeit empfand, so hört

man es samt seinem Leichtsinn aus Indigo und Fledermaus, aus Donauwalzer und Frühlingsstimmen.

Strauß sprach einmal von der goldnen Stadt, „die dem Knaben liebevoll auf die Beine half und dem reifen Manne noch immer ihre Sympathie zuwendet“. Es war die Stadt, in deren Linien arme Studenten einwanderten, um durch die Hände von Frauen, durch die Liebenswürdigkeit von Freunden Brot und Stellung, Hofrats- und Ministerposten zu erreichen. Und nichts ist so bezeichnend für das alte Strauß-Wien als das Schicksal Hebbels, der unbekannt, von Gläubigern verfolgt, aus Italien ankommt, hier die Braut und seines Lebens Halt und Glück findet. Nicht aus Zufall heißt ein Straußwalzer, einer von den letzten: „Seid umschlungen, Millionen!“ Die alten Wiener Menschenfreunde, die Umschlingungslust bricht durch und will ihr Opfer haben. Dies Wien ist tot, und die Umschlinger von Millionen meinen nicht mehr Menschen . . .

\*

„ . . die Straußischen Walzer mit ihren feurigen, einem Liebesruf gleichen Melodien haben die Gabe, mich tief traurig zu stimmen“, bekannte Hector Berlioz in seinen Memorien von Altstrauß. Und: „ . . für mich hat der Straußische Walzer etwas Tragisches“, sagte Felix Weingartner einmal zu einer Künstlerin, womit er deren und vieler andrer Erlebnis traf. Er sah eine Gestalt, die sich mit süßem Lächeln zu Tode tanzt, immer berauschter, bis ihr das Bewußtsein entgleitet. Es war Wien, das er erblickte, und der Wiener Walzer ein Tanz über dem Abgrund. Das Verhängnis kam, aufjubelten Geigen über Hungersnöten und Verzweiflungen einer sich selbst verkaufenden Stadt.

Und doch!

Haus Österreich ist klein geworden. Enthält aber einen eingemauerten Schatz, seinen Reichtum in der Armut: Schubert, Raimund, Lanner, Strauß und seine Brüder. Einmal, im Vormärz sagte Laube: „Was den Franzosen die Napoleonischen Siege, das sind den Wienern die Straußischen Walzer!“ In der Tat haben wir Österreicher damit Eroberungen gemacht, und waren es nicht Länder, so die Ballsäle, und die Menschen, die dazugehören. Und daß wir heute noch

halbwegs gut gelitten sind, verdanken wir den Siegeszügen des alten Wiener Rhythmus.

Strauß, für Millionen die schöne Rast im Dasein, ist das goldne Lachen seiner Stadt, der Inbegriff eines Temperaments, das den Mut hatte, ein seliges Heute zu leben, und so lebt Wien im Bewußtsein von Europa. Wer lachen und wer tanzen kann, hat Lebenskraft. Mit diesem, seinem Herzensschlag hat Wien, „das sterbende“, zuletzt wieder Atem und Glauben an sich selbst gefunden.

Es war ein König von Österreich, der hieß Johann.

## CODA:

### DIE PHILOSOPHIE DES WALZERS

Der Walzer und Philosophie? Hat er überhaupt eine?

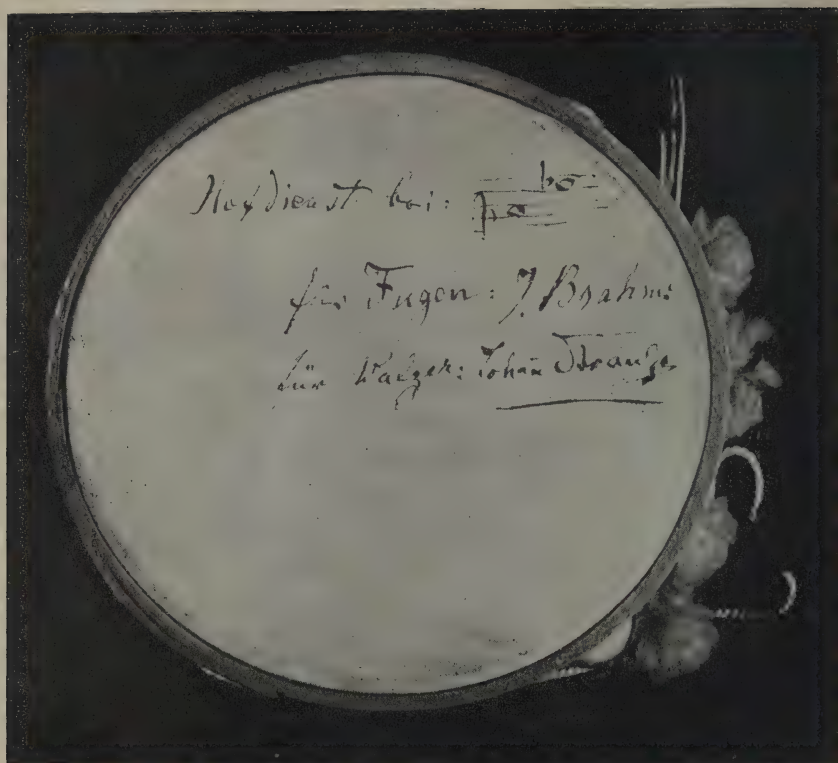
Es gibt höher gelagerte Geistigkeiten, die es leugnen und Un-ehrerbietiges reden, als sei der frohe Walzer Apostel der Flachen und Hofnarr der Immervergnügten; und der Immervergnügte macht gewiß eine traurige Figur.

Doch — der Walzer hat eine Philosophie; allerdings ist sie kurz und besteht aus drei Worten: „Heut ist heut!“ Worte, die sich mehrfach erweitern und verändern lassen, ohne einen besseren Sinn zu ergeben: „Man lebt nur einmal!“ und „Nach dem Tod freut einen das Leben nicht mehr . . .“

Das ist nicht viel, sogar etwas irdisch und unmetaphysisch, und in der Tat: die Geistigkeit des Walzers hat die Dauer einer Ballnacht. Seine Extase endet im Katzenjammer, und der stete Umgang, der ausschließliche Verkehr mit dem stets Beflügelten verödet die Seele. Wer von der Musik nur die Dreiviertel liebt, ist der andern Taktarten nicht wert, und einer der ödesten Wiener Musiker war der Nur-Tanz-Aufspieler Leopold v. Meyer.

„Und doch ist der Walzer etwas Hübsches und Entgegenkommendes, denn er macht ein Dutzend Menschen auf eine Stunde glücklich“, sagt ein alter Welt- und Menschenkenner, Theodor Fontane. Und der Dichter wußte aus der Güte seines Herzens, daß die Menschheit es in ihrem Jammer nicht aushält und daß sämtliche Schriften

(Oben links der Eiffelturm, rechts der Stefansturm)



### Tamburin

bestimmt zum Verkauf bei einem Wohltätigkeitsfest im Augarten, unterschrieben von Brahms und Strauß. Die Noten (a, es) bezeichnen die Anfangsbuchstaben des Namens der Frau

**Adele Strauß**

der Kirchenvater das Gemüt nicht so hell und rein fegen und sonntäglich stimmen wie ein kleiner liebenswürdiger Walzer, bei dem sich die Köpfe wiegen, weiße Kleider an schwarzen Röcken nisten, Augen sich in Augen baden. Ach ja.

Der Walzer ist die Jugend, von der auch ältere Semester gern ein prickelndes Privatschlückchen nehmen, um sich von Würde und Salbung zu erholen, in der man leicht verschimmelt. Ein Walzer braucht nicht mehr zu sein als die Rose im Wasserglas, die morgen welkt, aber heute erfreut.

Und ist es nicht ein schönes Verdienst, wenn jemand statt unheimlicher Musikdramen, die ein Weltbild mit Langweile verherrlichen, sehr unphilosophisch musiziert, eine melodische Kunst pflegt, die glücklich macht?

Wenn er Witz und Geist auf kleiner Fläche tummelt, wenn er früher endet als das Vergnügen, das er bereitet? Vom Hörer nichts verlangt, nicht einmal Vorbildung und Partiturstudium; vom Hörer auch nichts erwartet, weder Mitarbeit noch priesterliche Strenge, sondern nur schenkt und schenkt?

Der Walzer ist ein Gebender; er hat auch dem Unmusikalischen Musik zu sagen; und es schadet dem Hörer nicht einmal, wenn er musikalisch ist. Musik für alle . . .

Paul Bekker sitzt freilich wie der Richter des Sachsenspiegels als „grimmer Löw“ und spricht Johann Strauß die schöpferische Bedeutung ab. „Ein Walzer von Strauß enthält mehr Melodien als eine Sinfonie von Beethoven, und die Gesamtzahl der Johann Strauß'schen Melodien ist sicher weit höher als die der Beethovenschen . . . Die Frage lautet: wird das Kennzeichen des musikalisch Schöpferischen durch die Fruchtbarkeit des melodischen Erfindungstriebes bestimmt? Das ist augenscheinlich nicht der Fall, denn wenn Johann Strauß das Zehntausendfache an Melodien gegenüber Beethoven geschaffen hätte, so würde trotzdem niemand im Ernst daran denken, Strauß als schöpferische Kraft neben Beethoven auch nur zu nennen . . .“

Ich denke aber im Ernst daran, und meine, man kann Dickens unschöpferisch nennen, weil er heitere Idyllen, man kann Wilhelm Busch unschöpferisch nennen, weil er humorvolle Verse mit Bildchen schrieb, kann Lanner und Johann Strauß Unschöpfer nennen, weil

sie musikalische Musik machten. Es sind arme Leute ohne das nötige „Weltbild“. Sie hatten nur ein Seelenbild, ein gutes Wort, ein Lächeln für die Welt. Es kommt ja nicht darauf an, meint Lissauer, „daß das Absolute in Tönen donnert, bebt, schluchzt; es kann auch mit letzter Macht tanzen, lachen, kosen, ja pfeifen. Solche höchste Leistungen sind die Antrittsarie des Figaro im Barbier von Sevilla, die Briefarie in Pariser Leben, das Trinklied des Falstaff in den Lustigen Weibern, die Heimkunft des Gefängnisdirektors in der Fledermaus; mit andern Worten, es gibt, zumal in der Musik, auch eine letzte Erlösung durch Humor und Grazie . . .“

Und merkwürdig, wie viele durch das Straußische „Leggiero“ erlöst wurden, ohne daß sie vorher nach dem Weltbild fragten. Marie Geistinger wurde tief in Amerika von Heimwehsschmerzen überfallen, als sie plötzlich Straußische Walzerklänge vernahm, brach mitten im Tanz in Tränen aus, und nicht anders ging es Paul Lindau, der im Hotel Lafayette, am großen stillen See von Minnetonka, einem Straußischen Walzerklang erlag. Ein Klavier, ein paar Takte Blaue Donau genügen, die süße Wunde brennt . . .

Woher das kommt?

Woher überhaupt die Walzerbezauberung kommt, die ja durch die Verniggerung des Tanzes gelitten haben mag, aber doch stärker ist als die Foxtrott- und Jazz-Bezauberung, die noch kein menschliches Auge zu einer Träne veranlaßte. Merkwürdig der Walzerschmerz, der uns überfällt, bittersüß wie die Sehnsucht nach verlornen Unschuld, nach dem Unwiderbringlichen der Liebe oder vielleicht nach den erinnerungsdämmernden Paradiesestagen erster Menschheitszeiten, wo unsre Schwere über Welten und Meere flog. Ists die Sehnsucht nach dem seligen Flug?

Nun seht, was doch im Walzer für magische Kräfte sich binden: auch er hat seine Mystik, auch er seine Biologie, und ein hübsches Märchen will wissen, daß es ursprünglich nur ein Geschlecht sündiger Menschen auf Erden gab, welches aber durch höheren Eingriff in zwei gespalten wurde, die nun einander ewig suchen, bis sie sich — im Walzer finden und ans Herz drücken. Wie hübsch!

Und deshalb verdient ein Mann wie Strauß nicht den Tadel der Höhergelagerten. Auf der Rechnung seines Walzers stehen allerlei liebliche Dinge: er kann Ehen stiften und hat dies reichlich besorgt

— wieviel durchlöchernte Ballschuhe zeugen davon! — er kann keusch über Wiesen wandeln und uns ein lieber Begleiter sein; er kann uns korybantisch emporreißen, denn der Mensch braucht seine Saturnalien wie er den Aschermittwoch und den Ostertag braucht.

Der Walzer hat seinen Ursprung in Schenken und Buden, man hat ihn in Gassen trunken taumeln gesehen am frühen Morgen mit käsigem Gesicht. Zuletzt hob ihn einer auf und schlang ihn um die Sterne.

Es gibt Bäume, die ihre Wurzeln im Himmel haben und der Erde zuwachsen, das sind die vier großen B: Bach, Beethoven, Brahms und Bruckner, von denen drei zu Wien gehören. Und es gibt andre Bäume, die im Boden wurzeln und dem Himmel zustreben, und von dieser Art ist Johann Strauß. Sein Walzer ist irdisch, unmetaphysisch, will von Tod und Jenseits nichts hören — aber irgendwo treffen einander die beiden Künstlertypen, und eine olympische Stimme sagt vom irdischen Genius: „Er ist doch der musikalischste Schädel in Europa . . . es leben unsre Klassiker von Mozart bis Strauß . . .!“

Dies war die Stimme dessen, der den Parsifal schrieb. Der selbst ein Straußisches Tänzchen gerne hörte, mitunter auch eins dirigierte. Der die Blumenmädchen durch einen Dreivierteltakt Verführung üben und das goldne Johannisfest im Dreiviertel sich auswalzern ließ.

So wird der Walzer von allen geliebt, weil er der Liebe Form gibt. Ja, er spricht ihr Prinzip in einer Gesellschaft aus, die der Haß oder die Gleichgültigkeit zusammenhält.

Seit dem ersten schüchternen Werben in Carl Maria von Webers „Aufforderung zum Tanz“ hat der Walzer allmählich die Gänge des erotischen Geheimnisses erobert, schluchzt und zürnt, unterliegt und triumphiert und bildet, von Mannesgefühl gepflegt und erfüllt, den Preischor auf das Weib, die wandelnde Schönheit der Erde.

Geliebt wird, wer die Freudbarkeit der Welt erhöht.

Gönnen wir dem Walzer seine Philosophie!

Lassen wir sie an unser Herz dringen aus der Lyrik eines Wiener Dichters, Hans Müllers, der ihr Klang und Rhythmus gab:

## STRAUSS-WALZER

Liebster, nun will ich nichts andres mehr fragen,  
Seit ich dir so am Herzen ruh.  
Seit mich die Geigen himmelan tragen,  
Sag ich Gott und den Sternen: Du.  
Nicht mehr fühl ich mit Erdschwere  
An die Tiefe gebunden mich.  
Weil ich dem Wind und den Wipfeln gehöre,  
Bin ich so selig und lieb ich dich.

Hältst du mich, Knabe? Bind mir die Flügel,  
Ringsum springen die Fenster schon auf:  
Dort des Kahlenbergs grünender Hügel,  
Dort die Donau in silbernem Lauf.  
Über uns Himmel! Die Lerchen schweben  
Höher drei Töne, drei Töne hinab —  
Aber darin ist all unser Leben  
Und im Tod noch ein seliges Beben  
Und noch Rosen über dem Grab.

Will mir keiner die Lippen borgen?  
Küß mich, Liebster! Nichts hab ich bedacht!  
Heut ist heut und morgen ist morgen —  
Und dazwischen ist eine Nacht.  
Nacht und Leib, die will ich dir schenken  
Wie einen dunkeln, tauschweren Strauß.  
Still, Geliebter! Nichts sagen, nichts denken!  
Balde löschen die Lichter aus . . . .

Aber solange die Lichter noch flammen,  
Flamm ich mit all den zuckenden mit.  
Komm nur auch, Tod! Wir dreie zusammen  
Tanzen den rechten, fröhlichen Schritt.  
Links herum! Rechts herum! Göttliche Weise,  
Niemehr faßt mich irdischer Harm.  
Vorwärts! Die beiden drehn mich im Kreise —  
Aufwärts! Zum Himmel die letzte Reise  
Tanz ich glückjauchzend in ihrem Arm.

ENDE

# A N H A N G



# VERZEICHNIS DER WERKE VON JOHANN STRAUSS

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
1	Sinngedichte		15. Oktober 1844	Pietro Mechetti
2	Debut-Quadrille		Dommayr	
3	Herzenslust		"	"
4	Gunstwerber		"	"
5	Serailtänze		"	"
6	Cytheren-Quadrille			"
7	Die jungen Wiener			"
8	Patriotenmarsch	(dem Offizier-Corps des löbl. zweiten Wiener Bürger-Regimentes)	18. August 1845, Tivoli	"
9	Amazonenpolka			"
10	Liebesbrunnen-Quadrille von Balfe			"
11	Faschingslieder, Walzer			"
12	Jugendträume, Walzer		5. Juli 1845, Sperl	"
13	Czechen-Polka		21. Juli 1845, Sperl	"
14	Serben-Quadrille	Seiner Durchlaucht dem Fürsten M. M. Obrénovits	1846	"
15	Sträußchen, Walzer		20. Juli 1845, „gold. Strauß“, Josefstadt	"
16	Elfen-Quadrille			"
17	Jux-Polka			"
18	Berglieder, Walzer		18. August 1845, Tivoli	H. F. Müller
19	Dämonen-Quadrille			"
20	Austria-Marsch			"
21	Lind-Gesänge, Walzer	dem Fräulein Jenny Lind	Juli 1846	"
22	Die Österreicher, Walzer			"
23	Pesther Csardas		16. Juni 1846, Horvarthgarten in Pest	"
24	Zigeunerin-Quadrille			"
25	Zeitgeister, Walzer			"
26	Fidelio-Polka			"
27	Die Sanguiniker, Walzer			"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
28	Hopser-Polka			H. F. Müller
29	Odeon-Quadrille			"
30	Die Zillerthaler, Walzer			"
31	Quadrille n. Motiv. d. Op. „Die Belagerung von Rochelle“ von Balfe		7. August 1846, Tivoli	"
32	Irenen-Walzer	der Gräfin Irene Zichy	20. Okt. 1847 in Ung. Altenburg	"
33	Alexandra-Quadrille	dem Fürsten Alexander Bibescu	20. Okt. 1847, Belgrad	"
34	Die Jovialen, Walzer			"
35	Industrie-Quadrille			"
36	Architekten-Balltänze, Walzer	den Hörern der Baukunst an der Akademie der bil- denden Künste zu Wien	27. Jänner 1847	"
37	Wilhelminen-Quadrille			"
38	Bacchus-Polka			"
39	Slaven-Potpourri			"
40	Quadrille über beliebte Motive der Oper „Die Königin von Leon“ von Baisselot		Juli 1847, Dommayer	"
41	Sängerfahrten	dem löbl. Männergesang- verein in Wien	9. Juni 1847, Männergesang- verein	"
42	Wilde Rosen, Walzer		1. Septbr. 1847, Wasserglaciis	"
43	Explosionspolka			"
44	Festquadrille			"
45	Ernte-Tänze, Walzer			"
46	Martha-Quadrille			"
47	Dorfgeschichten, Walzer im Ländlerstil			"
48	Seladon-Quadrille			"
49	Festmarsch			"
50	Klänge aus der Walachei			"
51	Marien-Quadrille	Ihrer Durchlaucht der Fürstin von Bibescu		"
52	Freiheitslieder, Walzer			"
53	Annika-Quadrille			"
54	Revolutionsmarsch			"
55	Burschenlieder, Walzer	den Herren Technikern		"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
56	Studentenmarsch			H. F. Müller
57	Liguorianer-Seufzer, Polka			"
58	Brünner Nationalgarde- Marsch			"
59	Quadrille nach Motiven aus d. Oper „Der Blitz von Halévy“			O. Mechetti
60	Geißelhiebe, Polka			"
61	Neue steirische Tänze			H. F. Müller
62	Einheitsklänge, Walzer			O. Mechetti
63	Sanssouci-Quadrille			"
64	Fantasiebilder, Walzer			"
65	Nicolai-Quadrille nach russischen Schemen			"
66	D' Waldbuama	(Die Waldbuben) Walzer im Ländlerstil		"
67	Kaiser-Franz-Josef-		15. Juli 1850, Dommeyer	"
68	Aeols-Töne, Walzer			"
69	Triumphmarsch			T. Haslinger
70	Die Gemütlichen, Walzer			O. Mechetti
71	Künstler-Quadrille			"
72	Scherz-Polka			"
73	Frohsinns Spenden, Walzer			"
74	Lavaströme, Walzer		29. Jänner 1850, Sofienbadsaal	"
75	Sophien-Quadrille			"
76	Attacke-Quadrille			C. A. Spina
77	Wiener Garnisonsmarsch			"
78	Heiligenstädter Rendez- vous, Polka			O. Mechetti
79	Maxingtänze, Walzer		6. Juli 1850, Maxing bei Hietzing	"
80	Heski Holki, Polka			"
81	Louisen-Sympathieklänge, Walzer		17. Juli 1850, Dommeyer	"
82	Johanniskäferl, Walzer		16. Septbr. 1850, Sperl	"
83	Ottinger Reitermarsch			"
84	Warschauer Polka			"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
85	Heimatskinder, Walzer	seinem Freunde Hermann		O. Mechetti
86	Bonvivant-Quadrille			"
87	Aurora-Balltänze, Walzer			"
88	Slavenball-Quadrille			"
89	Hirtenspiele			"
90	Orakelsprüche, Walzer			"
91	Hermann-Polka			"
92	Maskenfest-Quadrille	Seiner Königl. Hoheit Prinz Albert v. Sachsen-Coburg- Gotha	4. Oktbr. 1851, Volksgarten	"
93	Kaiserjägermarsch			"
94	Rhadamantusklänge, Walzer			"
95	Idyllen-Walzer			Carl Haslinger
96	Viribus unitis, Marsch			"
97	Gambrinustänze			"
98	Promenade-Quadrille			"
99	Frauenkäferln, Walzer			"
100	Vöslauer-Polka			"
101	Mephistos Höllenrufe, Walzer			"
102	Albion-Polka			"
103	Vivant-Quadrille			"
104	Windsor-Klänge, Walzer	Ihrer Majestät der Königin Viktoria v. Großbritannien und Irland		"
105	5 Paragraphen aus dem Walzer-Kodex, Walzer	den Hörern der Rechte an der Hochschule zu Wien		"
106	Harmonie-Polka		4. Febr. 1852, Sofiensaal	"
107	Großfürstenmarsch	zur Feier der Anwesenheit in Wien Ihrer Kais. Ho- heiten Großfürst. Nicolaus und Michael von Rußland		"
108	Die Unzertrennlichen, Walzer	dem Komitee des Sängers- balles	23. Febr. 1852, k. k. Redoutensaal	"
109	Tête-a-tête-Quadrille			"
110	Elektromagnetische Polka	den Hörern der Technik in Wien		"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
111	Blumenfest-Polka		18. Mai 1852, K. K. Glashausgart.	Carl Haslinger
112	Melodien-Quadrille nach Verdi			"
113	Sachsen-Kürassiermarsch	dem löbl. Offizierskorps des k. k. Kürassier-Reg. König von Sachsen		"
114	Liebeslieder, Walzer			"
115	Wiener Jubelgruß, Marsch	zur beglückenden Rückkehr Seiner Majestät des Kaisers Franz Josef I		"
116	Hofball-Quadrille			"
117	Armee-Polka		26. Juli 1852, Prater-Waldfest	"
118	Lockvögel, Walzer			"
119	Volkssänger, Walzer im Ländler-Stile			"
120	Nocturne-Quadrille			"
121	Zehner-Polka	zu Ehren einer in Dresden aus 10 Person. bestehenden Gesellschaft und derselben freundschaftlich gewidmet		"
122	Indra-Quadrille			"
123	Satanella-Quadrille	der gefeierten Künstlerin Maria Taglioni		"
124	Satanella-Polka			"
125	Phönix-Schwingen-Walzer	H. v. Bülow	31. Jan. 1853, So- fiensaal (Techni- kerb.)	"
126	Rettungs-Jubelmarsch	Kaiser Franz Josef I		"
127	Freudengruß-Polka			"
128	Solon-Sprüche, Walzer	den Hörern der Rechte a. d. Hochschule zu Wien	18. Jan. 1853 Sofiensaal	"
129	Motor-Quadrille	den Hörern der Technik		"
130	Aesculap-Polka	den Hörern der Medizin a. d. Hochschule zu Wien		"
131	Wiener Punsch-Lieder, Walzer	Herrn M. G. Saphir		"
132	Veilchen-Polka			"
133	Karussell-Marsch			"
134	Tanzi-Bäri-Polka	d. Gräfin Julia v. Bathyani geb. Gräfin von Apraxin		"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
135	Banquet-Quadrille			Carl Haslinger
136	Vermählungs-Toaste, Walzer	Seiner Kgl. Hoheit Prinz Albert von Sachsen		"
137	Neuhauser-Polka			"
138	Pepita-Polka			"
139	Kron-Marsch			"
140	Knallkägerln, Walzer		4. Juli 1853, Fünfhauser Bierhalle	"
141	Wellen und Wogen, Walzer			"
142	Wiedersehen-Polka			"
143	Schneeglöckchen, Walzer	Ihrer Exzell. Frau Ma- ria Kalergis, geb. Gräfin Nesselrode	2. Nov. 1853, Sperl (Solrée)	"
144	La Viennoise, Polka- Mazurka			"
145	Bürgerball-Polka			"
146	Novellen, Walzer	den Hörern der Rechte a. d. Hochschule zu Wien		"
147	Musen-Polka			"
148	Schallwellen, Walzer	den Hörern der Technik in Wien	7. Febr. 1854, Sofiensaal	"
149	Erzherzog-Wilhelm- Genesungs-Marsch			"
150	Ballgeschichten, Walzer		1854. Sperl	"
151	Elisen-Polka			"
152	Karnevals-Spektakel- Quadrille		22. Febr. 1854, Schwender	"
153	Nordstern-Quadrille, nach Motiven von Meyerbeer			"
154	Myrtenkränze, Walzer	zur Allerhöchsten Ver- mählungsfeier Seiner K. K. Majestät des Kaisers Franz Josef I mit Ihrer Kgl. Hoheit der Herzogin Elisabeth von Bayern	Zeremoniensaal der k. k. Hofburg 27. April 1854	"
155	Haute-volée-Polka			"
156	Napoleon-Marsch	Sr. Maj. Napoleon III., Kaiser von Frankreich	12. Oktbr. 1854, Schwender	"
157	Nachtfalter, Walzer			"
158	Alliance-Marsch			"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
159	Schnellpost-Polka			Carl Haslinger
160	Ella-Polka			"
161	Panacea-Klänge, Walzer	den Hörern der Medizin a. d. Hochschule zu Wien	23. Januar 1855, Sofiensaal	"
162	Souvenir-Polka		23. Januar 1855, Schwender	"
163	Glossen, Walzer	den Hörern der Rechte a. d. Hochschule zu Wien	11. Febr. 1855, Sofiensaal	"
164	Sirenen, Walzer	den Hörern der Technik in Wien	12. Febr. 1855, Sofiensaal	"
165	Aurora-Polka	der Künstlergesellschaft „Aurora“		
166	Handels-Elite-Quadrille			
167	Man lebt nur einmal! Walzer im Ländlerstile		19. Febr. 1855, Sperl, Beneficeb. 1855	"
168	Leopoldstädter-Polka			"
169	Bijouterie-Quadrille			
170	Nachtveilchen, Polka- Mazur			
171	Freudensalven, Walzer	zur glücklichen Rückkehr Sr. K. K. apostolischen Maj. des Kaisers Franz Josef I	9. Juli 1855	"
172	Gedanken auf den Alpen, Walzer	Herrn Herzog Maximilian von Bayern		
173	Marie Taglioni-Polka			
174	Le Papillon, Polka- Mazurka			
175	Erhöhte Pulse, Walzer	den Hörern der Medizin a. d. Hochschule zu Wien	8. Januar 1856, Sofiensaal	"
176	Armenball-Polka	für das große Reindorfer Armen-Ballfest	7. Januar 1856, Schwender	"
177	Juristenball-Tänze	den Hörern der Rechte a. d. Wiener Universität	14. Januar 1856, Sofiensaal	"
178	Sanssouci-Polka		21. Januar 1856, Schwender	"
179	Abschiedsrufe, Walzer	Herrn Dr. Franz Liszt	28. Januar 1856, Sofiens. Benefice	"
180	Libellen, Walzer	den Hörern der Technik in Wien	29. Januar 1856, Sofiensaal	"
181	Großfürstin-Alexandra- Walzer	Ihrer K. H. Großfürstin Alexandra Jossiphawna		"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
182	L'Inconnue, Polka (fran- çaise)			Carl Haslinger
183	Krönungsmarsch	Sr. Maj. Alexander II., Kaiser aller Reussen, bei Gelegenheit d. feierlichen Krönung in Moskau		"
184	Krönungslieder, Walzer	Ihrer Maj. Maria Alex- androwna, Kaiserin von Rußland	16. Febr. 1857, Sofiensaal	"
185	Strelna-Terrassen- Quadrille			"
186	Demi-Fortune, Polka (française)		21. Januar 1857, Sperl	"
187	Une Bagatelle, Polka- Mazurka		11. Febr. 1857, Sperl	"
188	Herzel-Polka		3. Febr. 1857, Sperl	"
189	Paroxysmen, Walzer	den Hörern der Medizin a. d. Hochschule zu Wien	20. Januar 1857, Sofiensaal	"
190	Etwas Kleines, Polka (française)		6. März 1857, Ungers Casino	"
191	Kontroversen, Walzer	den Hörern der Rechte a. d. Hochschule zu Wien	27. Januar 1857, Sofiensaal	"
192	Wien mein Sinn, Walzer		23. Januar 1857, Sperl (Benefice Joh. u. Jos.)	"
193	Phänomene, Walzer	den Hörern der Technik in Wien	17. Febr. 1857, Sofiensaal	"
194	La Berceuse, Quadrille		3. Febr. 1857, Sofiensaal	"
195	Telegraphische De- peschen, Walzer	Herrn Jean Promberger in St. Petersburg		"
196	Olga-Polka	Ihrer Kais. Hoheit der Großfürstin Olga, geb. Prinzessin von Baden		"
197	Spleen, Polka-Mazurka			"
198	Alexandrinen-Polka (fran- çaise)			"
199	Le beau-monde, Quadrille			"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
200	Souvenir de Nizza, Walzer	Ihrer Maj. Maria Alex- androwna, Kaiserin von Rußland	8. Febr. 1858, Sofiensaal	Carl Haslinger
201	Künstler-Quadrille	Den Künstlern Wiens gewidmet	2. Febr. 1858, Sofiensaal	"
202	L'Enfantillage (Zepperl-) Polka		25. Januar 1858, Sofiensaal	"
203	Hellenen-Polka	Frau Baronin Marie Sina von Hodos und Rizdiá		"
204	Vibrationen, Walzer	den Hörern der Medizin a. d. Hochschule zu Wien	19. Januar 1858, Sofiensaal (Medizinerball)	"
205	Die Extravaganten, Walzer	den Hörern der Rechte a. d. Hochschule zu Wien	26. Januar 1858, Sofiensaal	"
206	Concordia, Polka-Mazurka			"
207	Cycloyden, Walzer	den Hörern der Technik in Wien	9. Febr. 1858, Sofiensaal	"
208	Juxbrüder, Walzer		15. Febr. 1858, Sperl	"
209	Spiralen, Walzer	den Herren Ingenieuren	31. Januar 1858, Redoutensaal	"
210	Abschied von St. Peters- burg, Walzer		? Volksgarten	"
211	Champagner-Polka	dem Finanzmin. Herrn	21. Nov. 1858,	"
212	Fürst-Bariatinsky-Marsch	Carl Freiherrn v. Bruck		"
213	Bonbon-Polka (française)	(Musikalischer Scherz)		"
214	Tritsch-tratsch-Polka		24. Nov. 1858, Groß. Zeisig	"
215	Gedankenflug, Walzer	Sr. Hochgeb. Grafen E. Széchényi	3. April 1859, Josefst. Theater	"
216	Hell und voll, Walzer	den Hörern der Medizin a. d. Hochschule zu Wien.	25. Januar 1859, Sofiensaal	"
217	La-Favorite-Polka (fran- çaise)			"
218	Irrlichter, Walzer	den Hörern der Technik a. d. Hochschule zu Wien	31. Januar 1859, Sofiensaal	"
219	Auroraball-Polka (fran- çaise)			"
220	Deutsche, Walzer		7. März 1859, Sperl	"
221	Promotionen, Walzer	den Hörern der Rechte a. d. Hochschule zu Wien	8. Febr. 1859, Sofiensaal (Juristenball)	"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
222	Nachtigall-Polka		1. Mai 1859, Ungers Casino	Carl Haslinger
223	Schwungräder, Walzer	den Herren Ingenieuren	27. Febr. 1859, Redoutensaal (Technikerball)	"
224	Dinorah-Quadrille (Meyerbeer)			"
225	Gruß an Wien, Polka française			"
226	Der Kobold, Polka- Mazur			"
227	Reiseabenteuer, Walzer			"
228	Niko-Polka	Sr. Durchlaucht Fürsten Nikolaus Dadiani		"
229	Jäger-Polka (française)			"
230	Kammerball-Polka		11. Januar 1860	"
231	Drolierie-Polka			"
232	Lebenswecker, Walzer	den Hörern der Medizin a. d. Hochschule zu Wien	24. Januar 1860, Sofiensaal	"
233	Sentenzen, Walzer	den Hörern der Rechte a. d. Hochschule zu Wien	31. Januar 1860, Sofiensaal	"
234	Accelerationen, Walzer	den Hörern der Technik in Wien	14. Febr. 1860, Sofiensaal(Technikerb.)	"
235	Immer heiterer, Walzer im Ländlerstil		20. Febr. 1860, Sperl	"
236	Orpheus-Quadrille		20. Febr. 1860, Volksgarten	"
237	Taubenpost, Polka (fran- çaise)		26. Febr. 1860, Volksgarten	"
238	Die Pariserin, Polka (fran- çaise)		6. Mai 1860, Ungers Casino	"
239	Polka-Mazurka (cham- pêtre)			"
240	Maskenzug, Polka			"
241	Fantasieblümchen, Polka- Mazurka			"
242	Bijoux-Polka			"
243	Romanze I	der Fürstin Katharina Dadiani gewidmet		"
244	Diabolin-Polka			"
245	Thermen, Walzer	den Hörern der Medizin a. d. Hochschule zu Wien	22. Januar 1861, Sofiensaal	"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung	Verleger:
246	Rokonhangok, Polka (Sympathieklänge)	der in Wien studieren- den ungarischen Jugend	6. Febr. 1861, Dianasaal	Carl Haslinger
247	Grillenbanner-Walzer	Sr. Hoheit dem Prinzen Leopold von Sachsen- Coburg-Gotha	11. Febr. 1861, Dianasaal	"
248	Camelien-Polka		29. Januar 1861, Dianasaal	"
249	Hesperus-Polka	der Künstlergesellschaft Hesperus	6. Febr. 1861, Dianasaal	"
250	Wahlstimmen, Walzer	den Hörern der Rechte a. d. Hochschule zu Wien	28. Januar 1861, Sofiensaal (Juristenball)	"
251	Klangfiguren, Walzer	den Hörern der Technik a. d. Hochschule zu Wien	4. Febr. 1861, Sofiensaal (Juristenball)	"
252	Dividenden, Walzer		15. Febr. 1861, Dianasaal	"
253	Schwärmereien, Konzert- walzer	Herrn Anton Rubinstein		"
254	Neue Melodien, Quadrille nach Motiven aus ita- lienischen Opern			"
255	II. Romanze u. St. Peters- burg-Quadrille		3. Januar 1862, Dianasaal	"
256	Veilchen, Mazurka nach russischen Motiven			"
257	Perpetuum mobile, musi- kalischer Scherz			"
258	Sekunden-Polka (fran- çaise)	Herrn Josef Hellmes- berger		"
259	Chansonetten-Quadrille, nach Themen französi- scher Romanzen			"
260	Furioso-Polka, quasi Ga- lopp			"
261	Die ersten Kuren, Walzer	den Hörern der Medizin a. d. Hochschule zu Wien	28. Januar 1862, Sofiensaal	"
262	Kolonnen, Walzer	den Hörern der Rechte a. d. Hochschule zu Wien	4. Febr. 1862, Sofiensaal (Juristenball)	"
263	Studenten-Polka, nach de- ren Liedern	den Herren Studierenden in Wien	24. Febr. 1862, Redoutensaal	"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung	Verleger:
264	Patronessen Walzer	den Patronessen des Studentenballes gewidm.	24. Febr. 1862, Redoutensaal	Carl Haslinger
265	Motoren Walzer	den Hörern der Technik	10. Febr. 1862, Sofiensaal	"
266	Luzifer-Polka		26. Febr. 1862, Dianasaal	"
267	Konkurrenzen Walzer		29. Januar 1862, Sofiensaal	"
268	Wiener Chronik, Walzer	Herrn Friedrich Uhl	3. März 1862, Dianasaal	"
269	Demolierer Polka		22. Nov. 1862, Sperl	"
270	Karnevalsbotschafter, Walzer		22. Nov. 1862, Sperl	"
271	Bluette-Polka (française)	An Jetty Treffz	Benefice 22. Nov. 1862, Sperl	"
272	Un ballo in maschera, opera die Verdi, Quadrille			Spina
273	Zeitartikel, Walzer	dem Wiener Schriftsteller- und Journalisten-Vereine „Concordia“	19. Januar 1863, Sofiensaal	Carl Haslinger
274	Patrioten-Polka	Patriotenfest (Sofiensaal)	19. März 1863, Sofiensaal	"
275	Lieder-Quadrille nach beliebten Motiven			"
276	Bauern-Polka			"
277	Invitation à la Polka-Mazurka			"
278	Neues Leben, Polka française	Sr. Hoheit dem regierenden Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha		"
279	Morgenblätter, Walzer	der Concordia	22. Januar 1864, Sofiensaal (Concordiaball)	Spina
280	Juristenball-Polka(schnell)	den Hörern der Rechte a. d. Hochschule zu Wien	18. Januar 1864, Sofiensaal	"
281	Vergnügungszug, Polka	dem Vereine der industr. Gesellschaften	19. Januar 1864, Redoutensaal	"
282	Gut bürgerlich, Polka française	dem Komitee des Bürgerballes	26. Januar 1864, Redoutensaal	"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
283	Saison-Quadrille		17. Sept. 1864, Sperl	Spina
284	Deutscher Kriegermarsch		6. März 1864, Volksgarten	"
285	Studentenlust, Walzer	den Patronessen-Damen	30. Januar 1864, Sofiensaal	"
286	Patronessen, Polka française			"
287	Verbrüderungsmarsch	Sr. Majestät König Wilhelm I. von Preußen	5. Juli 1864, Volksgarten	"
288	Newa-Polka	A sa Majesté Catolique Isabella II., Reine d'Esp.	4. Dez. 1864, Volksgarten	"
289	Persischer Marsch	Sa Majesté imperial le Schah de Perse	"	"
290	Quadrille sur des airs français		6. Januar 1865, Volksgarten	"
291	's gibt nur a Kaiserstadt, 's gibt nur a Wien, Polka		4. Dez. 1864, Volksgarten	"
292	Aus den Bergen, Walzer	Herrn Dr. Eduard Hanslick, k. k. Professor der Concordia	4. Dez. 1864, Volksgarten	"
293	Feuilleton-Walzer		24. Januar 1865, Sofiensaal	"
294	Process-Polka (schnell)	den Hörern der Rechte a. d. Hochschule zu Wien	31. Januar 1865, Sofiensaal	"
295	Bürgersinn, Walzer	dem Komitee des Bürgerballes	7. Febr. 1865, Redoutensaal	"
296	Episode, Polka française	dem Komitee des Studentenballes	20. Febr. 1865, Redoutensaal	"
297	Electrophorpolka (schnell)	den Hörern der Technik a. d. Hochschule zu Wien	14. Febr. 1865, Dianasaal	"
298	Hofballtänze, Walzer		22. Febr. 1865, Rittersaal der Hofburg	"
299	L'Africaine, Opera de Meyerbeer, Quadrille		7. Juli 1865, Volksgarten	"
300	Flugschriften, Walzer	der Concordia		"
301	Kreuzfidel, Polka		12. Nov. 1865, Volksgarten	"
302	Die Zeitlose, Polka franç.		"	"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
303	Bal champêtre, Quadrille		21. Nov. 1865, Volksgarten	Spina
304	Kinderspiele, Polka française		5. Dez. 1865, Volksgarten	"
305	Damenspende, Polka		5. Febr. 1866, Redoutensaal	"
306	Bürgerweisen, Walzer	dem Komitee des Bürgerballes	24. Januar 1866, Redoutensaal	"
307	Wiener Bonbons, Walzer	der Fürstin Pauline Metternich	28. Januar 1866, Industriellenball	"
308	Par force, Schnellpolka		8. Febr. 1866, Industriellenball	"
309	Sylven-Polka (Hesperus)		4. Febr. 1866, Dianasaal	"
310	Tändelei, Polka-Mazurka		21. August 1866, Volksgarten	"
311	Expreß-Polka (schnell)			"
312	Feen-Märchen, Walzer			"
313	Wildfeuer, Polka franç.			"
314	An der schönen blauen Donau	dem Wiener Männer-Gesangverein	13. Febr. 1867, Dianasaal	"
315	Lob der Frauen, Polka-Mazurka	dem Wiener Männer-Gesangverein Faschingsliedertafel		
316	Künstlerleben, Walzer	dem Hesperusball-Komitee	18. Febr. 1867, Dianasaal Hesperusball	"
317	Postillon d'amour, Polka française		24. März 1867, Sofiensaal	"
318	Telegramme, Walzer	der Concordia	12. Febr. 1867, Sofiensaal	"
319	Leichtes Blut, Polka schnell		24. März 1867, Volksgarten	"
320	Figaropolka	A Monsieur de Ville-messant		"
321	Die Publizisten, Walzer	der Concordia	4. Febr. 1868, Sofiensaal Concordiaball	"
322	Stadt und Land, Polka-Mazurka		19. Januar 1868, Blumensäle	"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
323	Ein Herz ein Sinn, Polka-Mazurka	dem Bürgerball-Komitee	9. Febr. 1868, Redoutensaal	Spina
324	Über Donner und Blitz, Schnellpolka	Hesperus	16. Febr. 1868, Dianasaal	"
325	Geschichten aus dem Wienerwald, Walzer	Constantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst	9. Juni 1868, Neue Welt	"
326	Freikugeln, Polka schnell		27. Juli 1868, Prater Schützenball	"
327	Ein Tag des Glücks, Quadrille (Auber)			"
328	Sängerkunst, Polka	dem Wiener Männer-Gesangsverein	12. Okt. 1868, Sofiensaal	"
329	Erinnerung an Covent-Garden, Walzer			"
330	Fata morgana, Polka-Mazurka		29. März 1869, Blumensäle	"
331	Illustrationen, Walzer	der Concordia	26. Januar 1869, Sofiensaal (Concordiabal)	"
332	Eljen a Magyar, Schnell-Polka	der ungarischen Nation gewidmet	16. März 1869, Redoutensaal Pest	"
333	Wein, Weib und Gesang, Walzer	Herrn Johann Herbeck	2. Febr. 1869, Dianasaal (Narrenabend)	"
334	Königslieder, Walzer	Seiner Majestät dem König Ludwig v. Portugal	29. März 1869, Blumensäle	"
335	Aegyptischer Marsch	Großherzog Friedrich v. Baden		"
336	Im Pawlowskwalde (Krapfenwaldl, Polka franç.		6. Juli 1870	"
337	Von der Börse, Polka	der Concordia	25. Januar 1870, Sofiensaal	"
338	Slovianka-Quadrille nach russischen Melodien			"
339	Louischen, Polka franç.			"
340	Freut euch des Lebens, Walzer	der Gesellschaft der Musikfreunde	15. Januar 1870, Musikvereinssaal	"
341	Festival-Quadrille nach englischen Melodien			"
342	Neu-Wien, Walzer	Herrn Nicolaus Dumba	13. Febr. 1870, Dianasaal (Narrenab.)	"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:
343	Schal-Polka-française (Indigo)	den Hörern der Rechte a. d. Hochschule zu Wien	
344	Indigo-Quadrille		
345	Auf freiem Fuße, Polka		
346	Tausend und eine Nacht, Walzer		
347	Aus der Heimat, Polka- Mazurka		
348	Im Sturmschritt, Schnell- polka aus Indigo		
349	Indigo-Marsch		
350	Lustiger Rath, Polka fran- çaise		
351	Die Bajadere, Schnell- polka (Indigo)		
352	Fest-Polonäse für großes Orchester		
353	Russische Marschfantasie	Baronin L. Decaze geb. Gräfin Stackelberg	
354	Wiener Blut, Walzer		
355	Im russischen Dorfe, Fan- tasie f. groß. Orchester		
356	Vom Donaustrande, Schnellpolka (Karne- val in Rom)		
357	Karnevalsbilder, Walzer (Karneval)		
358	Nimm sie hin, Polka fran- çaise (Karneval)		
359	Gruß aus Österreich, Pol- ka-Mazurka (Karneval)		
360	Rotunde-Quadrille	Wilh. Baron v. Schwarz- Senborn	Weltausstellung 1873
361	Bei uns z'Haus	Fürstin Marie Hohen- lohe-Schillingsfürst	6. August 1873, Ausstellgsgart.
362	Fledermaus-Polka		
363	Fledermaus-Quadrille		
364	Wo die Zitronen blühn! Walzer		
365	Tik-Tak, Schnellpolka (Fledermaus)		

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
366	An der Moldau, Polka franç. (Fledermaus)			F. Schreiber
367	Du und Du, Walzer (Fledermaus)			"
368	Glücklich ist, wer vergift, Polka-Mazurka (Fleder- maus)			"
369	Cagliostro-Quadrille			"
370	Cagliostro-Walzer			"
371	Hoch Österreich, Marsch (Cagliostro)			"
372	Bitte schön, Polka franç. (Cagliostro)			"
373	Auf der Jagd, Schnell- polka (Cagliostro)			"
374	Licht und Schatten, Polka- Mazurka (Cagliostro)	Frl. Marianne Reindels- berger		"
375	O schöner Mai, Walzer (Methusalem)			Spina-Cranz
376	Methusalem-Quadrille			"
377	I-Tipferl, Polka (Methu- salem)			"
378	Banditen-Galopp, Schnell- polka (Methusalem)			"
379	Kriegers Liebchen, Polka- Mazurka			"
380	Ballsträußchen, Schnell- polka	der Concordia	19. Febr. 1878, Sofiensaal	"
381	Kennst du mich? Walzer (Blinde Kuh)			"
382	Pariser Polka française (Blinde Kuh)			"
383	Nur fort, Schnellpolka (Blinde Kuh)			"
384	Opern-Maskenball-Qua- drille (Blinde Kuh)			"
385	Waldine, Polka-Mazurka			"
386	Frisch heran, Schnellpolka	der Concordia		"
387	Ins Zentrum, Walzer			"
388	Rosen aus dem Süden, Walzer (Spitzentuch der Königin)	Humbert, König von Italien		"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
389	Burschenwanderung, Polka-française f. Männerchor und Orchester	dem Wiener Akad. Gesangverein (Gedicht von A. Seuffert)		Spina-Cranz
390	Nordseebilder, Walzer			"
391	Gavotte der Königin (Spizentuch)			"
392	Spizentuch-Quadrille (Spizentuch)			"
393	Stürmisch in Lieb' und Tanz, Schnellpolka (Spizentuch)			"
394	Liebchen, schwing dich, Polka-Mazurka (Spizentuch) für Männerchor und Orchester			"
395	Myrthenblüten, Walzer f. Männerchor u. Orchest.	Kronprinz Rudolf und Kronprinzessin Stefanie	5. Aug. 1881, im Prater	"
396	Jubelfestmarsch f. Männerchor u. Orchester, Text von Richard Genée	Kronprinz Rudolf		"
397	Der lustige Krieg, Marsch (Lustiger Krieg)			"
398	Frisch ins Feld, Marsch	dem Linien-Infant.-Regt. Herzog Adolf zu Nassau		"
399	Was sich liebt, neckt sich, Polka française			"
400	Kußwalzer (Lustiger Krieg)			Cranz
401	Der Klügere gibt nach, Polka-Mazurka (Der lustige Krieg)			"
402	Quadrille (n. Mot. d. Operette Der lustige Krieg)			"
403	Entweder — oder! Schnell-Polka (Der lust. Krieg)			"
404	Violetta, Polka française (n. Mot. a. d. Lust. Krieg)			"
405	Nord und Süd, Polka-Mazurka (Der lustige Krieg)	Herrn Dr. Paul Lindau zugeeignet		"
406	Matador-Marsch (n. Mot. d. Op.: Das Spizentuch der Königin)			"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
407	Italienischer Walzer (nach den Motiven „Der lustige Krieg)			Cranz
408	Habsburg hoch, Marsch	Zur 600. Gedenkfeier des Hauses Habsburg		"
409	Rasch in der Tat, Schnell-polka	der Concordia		"
410	Frühlingsstimmen, Walzer, Text von Rich. Genée	Herrn Alfred Grünfeld gewidmet		"
411	Lagunen - Walzer nach Motiven d. kom. Oper: Eine Nacht in Venedig			"
412	Papacoda, Polka française (nach Motiven der komischen Oper: Eine Nacht in Venedig			"
413	So ängstlich sind wir nicht, Galopp (nach Motiv. d. komischen Oper: Eine Nacht in Venedig			"
414	Die Tauben von San Marco, Polka française (n. Motiven der komischen Oper: Eine Nacht in Venedig			"
415	Annina, Polka - Mazurka (nach Motiven der komischen Oper: Eine Nacht in Venedig			"
416	Quadrille (nach Motiven der komischen Oper: Eine Nacht in Venedig.			"
417	Brautschau, Polka, nach Motiven der Operette: Der Zigeunerbaron			"
418	Schatz-Walzer, nach Motiven der Operette: Der Zigeunerbaron			"
419	Kriegs-Abenteuer, Schnell-polka, nach Motiven d. Operette: Der Zigeunerbaron	seinem Freunde Victor Tilgner		"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
420	Die Wahrsagerin, Polka Mazurka, nach Motiven der Operette: Der Zigeunerbaron			Cranz
421	Husaren-Polka française, n. Motiv. d. Operette: Der Zigeunerbaron			"
422	Zigeunerbaron-Quadrille n. Motiv. d. Operette: Der Zigeunerbaron			"
423	Wiener Frauen, Walzer			"
424	Adelen-Walzer			"
425	An der Wolga, Polka- Mazurka			"
426	Russischer Marsch	(Garde à Cheval) A sa Majesté Imp. Alexandre III. Emp. de Russie		"
427	Donauweibchen, Walzer (nach Motiven der Operette: Simplizius)			"
428	Reitermarsch (nach Motiven der Operette Simplizius)			"
429	Quadrille (Simplizius)			"
430	Soldatenspiel, Polka franç. (nach Motiven der Operette: Simplizius)			"
431	Lagerlust, Polka-Mazurka (nach Motiven der Operette: Simplizius)			"
432	Mutig voran, Schneltpolka (nach Motiven der Operette: Simplizius)			"
433	Spanischer Marsch (Original-Motive)	Ihrer Majestät der Königin-Regentin Marie Christine von Spanien		"
434	Kaiser-Jubiläum (Jubelwalzer für Orchester)			"
435	Sinnen und Minnen (Walzer)	Ihrer Majestät der Königin Elisabeth v. Rumän.		"
436	Auf zum Tanze (Schneltpolka)	seinem lieben Freunde Dr. Ludwig Ganghofer		"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
437	Kaiserwalzer			Simrock
438	Rathausball-Tänze, Walzer	seiner lieben Vaterstadt Wien		"
439	Durchs Telephon, Polka		Concordiaball in Wien	"
440	Groß-Wien, Walzer	Erzherzog Karl Ludwig		"
441	Ritter Pasman, Klavier- auszug			"
442	Unparteiische Kritiken, Polka-Mazurka			"
443	Seid umschlungen, Mil- lionen!	Joh. Brahms		"
444	Märchen aus dem Orient, Walzer	d. Sultan Abdul-Hamid		"
445	Ninetta-Walzer (trägt dieselbe Zahl wie die Herzenskönigin: 445)			Cranz
445	Herzenskönigin, Polka- Mazur			Simrock
446	Ninetta-Quadrille			Cranz
447	Ninetta-Marsch			"
448	Diplomaten-Polka			"
449	Neue Pizzicato-Polka			"
450	Ninetta-Galopp			"
451	übersprungen!			"
452	Festmarsch	Ferdinand I. v. Bulgarien		Gustav Lewy
453	Hochzeitsreigen, Walzer	Marie Louise von Bour- bon-Parma, Fürstin von Bulgarien		"
454	Auf dem Tanzboden	dem großen Meister Franz Defregger		"
455	Ich bin dir gut, Walzer nach den Motiven der Operette Jabuka	Frau Julie Kalbeck zu- geeignet		"
456	Zivio! Marsch aus: Jabuka Das Komitat geht in die			"
457	Höh'! Polka (schnell) nach den Motiven der Operette: Jabuka			"
458	Tanze mit dem Besen- stiel, Polka française, n. Mot. d. Op.: Jabuka			"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
459	Sonnenblume, Polka-Ma- zurka (nach d. Mot. der Operette Jabuka	Ernst Keil	18. April 1895, Ronacher	Gustav Lewy
460	Jabuka-Quadrille			"
461	Gartenlaube, Walzer			"
462	Klug Gretelein, Walzer			Emil Berté
463	Trau, schau, wem! Wal- zer	Franz von Lenbach zu- geeignet	17. Febr. 1896, Deutsche Ritter- ordenskirche Wien	E. Bote & Bock
464	Herjemineh, Polka franç. (Waldmeister)	"		
465	Liebe und Ehe, Polka Ma- zurka (Waldmeister)	"		
466	Klipp-klapp, Galopp (Waldmeister)	"		
467	Es war so wunderschön, Marsch (Waldmeister)	"		
468	Waldmeister-Quadrille	"		
469	Hochzeits-Präludium	"		
470	Deutschmeisterjubiläums- marsch	Leop. Horowitz freund- schaftlichst zugeeignet		"
471	Heut ist heut, Walzer nach den Motiven der Operette: Die Göttin der Vernunft			Emil Berté
472	Nur nicht mucken, Polka franz., nach den Motiv. der Operette: Die Göt- tin der Vernunft			"
473	Wo unsre Fahne weht, Marsch nach den Mo- tiven der Operette: Die Göttin der Vernunft			"
474	Husarenlied, nach Moti- ven der Operette: Die Göttin der Vernunft			"
475	Solowalzer, nach Motiven der Operette: Die Göt- tin der Vernunft			"

Op.	Titel:	Gewidmet:	Erstaufführung:	Verleger:
476	Potpourri nach Motiven der Operette: Die Göttin der Vernunft			Emil Berté
477	An der Elbe, Walzer			J. G. Seeling
478	Aufs Korn! Bundes-schützenmarsch			Alb. Jungmann
479	Klänge aus der Raimundzeit		31. Mai 1898, Deutsches Volkstheater	"
	Sein erster Walzer, Festspiel von F. Zell. Musik nach Joh. Straußschen Motiven, zusammengestellt von J. Pohl		16. Okt. 1894, Carl-Theater zur Feier des 50jähr. Kompo-nistenjubiläums	

### Operetten

1. Indigo	10. Februar 1871	Theater an der Wien
2. Karneval in Rom	1. März 1873	Theater an der Wien
3. Fledermaus	5. April 1874	Theater an der Wien
4. Cagliostro	27. Februar 1875	Theater an der Wien
5. Prinz Methusalem	3. Jänner 1877	Carltheater
6. Blinde Kuh	18. Dezember 1878	Theater an der Wien
7. Spitzentuch d. Königin	1. Oktober 1880	Theater an der Wien
8. Der lustige Krieg	25. November 1881	Theater an der Wien
9. Nacht in Venedig	3. Oktober 1883	Frdr.-Wilhelmst. Th., Berlin
10. Zigeunerbaron	24. Oktober 1885	Theater an der Wien
11. Simplizius	17. Dezember 1887	Theater an der Wien
12. Ritter Pasman	1. Jänner 1892	Hofoperntheater, Wien
13. Ninetta	10. Jänner 1893	Theater an der Wien
14. Jabuka	12. Oktober 1894	Theater an der Wien
15. Waldmeister	4. Dezember 1895	Theater an der Wien
16. Göttin der Vernunft	13. März 1897	Theater an der Wien

### Bearbeitungen Straußischer Werke

1. Wiener Blut [Adolf Müller jun.]	25. Oktober 1899, Carltheater
2. Gräfin Pepi (Simplizius, Blinde Kuh) [Reiterer]	5. Juli 1902, Venedig in Wien
3. 1001 Nacht (Indigo) [Reiterer]	Juni 1906, Venedig in Wien
4. Aschenbrödel (Ballett) [Jos. Bayer]	3. Mai 1901 (Berlin) Königl. Oper, 4. Okt. 1908 (Wien, Hofoperntheat.)
5. Reiche Mädchen (Göttin d. Vernunft)	30. Dezember 1909, Raimundtheater
6. Der blaue Held (Karneval in Rom)	18. Oktober 1912, Theater a. d. Wien
7. Faschingshochzeit [Jos. Klein]	25. Mai 1921, Carltheater

## Johann und Josef Strauß

Pizzikato-Polka	
Hinter den Kulissen (Quadrille)	28. Februar 1859, Sophiensaal
Vaterländischer Marsch	9. Mai 1859, Sperl
Monstre-Quadrille	13. Februar 1860, Sophiensaal

## Johann, Josef und Eduard Strauß

Trifolien	13. Februar 1865, Dianasaal
Schützen-Quadrille	28. Juli 1868, Volksgarten

## Johann Straußsche Werke ohne Opuszahl

Erster Gedanke  
Problem. (Im Musikalbum „Aus der Musikstadt“)  
Freiwillige vor! (30. Jänner 1887) (Rettungsgesellschaft)  
Serben-Marsch (aufgef. beim Serbenball) (H. F. Müller)  
Hömmage au public Russe, Potpourri (A. Büttner, Petersburg)  
Einlage der Pauline (3. Akt) Waldmeister (Bote & Bock)  
Ein Gstanzl vom Tanzl (Dichtung von L. Doczi) 1894 (Privatdruck)  
Auf zum Tanze. (Dichtung von Ganghofer) 1888 (Privatdruck)

## In Zeitschriften

The Herald Waltz (Neuyorker Herald, 14. Oktober 1894)  
Motto  
„D' Hauptsach“ (Anzengruber) (Allgemeine Kunstchronik)  
„Bauersleut im Künstlerhaus“ (Anzengruber) (Allg. Kunstchronik)  
„Am Donaustrand“ (R. Schnitzer) (Schöne blaue Donau)

## Ungedruckte Werke von Johann Strauß

„Ouverture comique“  
„Josefinen-Tänze“ (für Klavier vierhändig)  
„Graduale“

## Nachgelassene Werke

Traumbilder I—II  
Abschiedswalzer  
Ischler Walzer  
Odeon-Walzer (26. Jänner 1908. Ronacher)  
Aschenbrödel (Ballett)

## BEMERKUNGEN ZUR STAMMTAFEL

Die Gestalt der Marquis Rober hat die Phantasie seiner Nachfahren stark beschäftigt. Josef Strauß schrieb ein abenfüllendes Drama „Rober“, für das er auch die Dekorationen und Figurinen entwarf. Ein Sohn Robers, Michael, wurde Maler und schmückte als solcher die Fürstlich Lichtensteinschen Schlösser mit Fresken.

Das künstlerische Talent des Malers Michael Rober hat sich weiter vererbt und ging auf seinen Nachkommen, den Freiheitsdichter und -kämpfer Ludwig Eckardt über (1827—1871). Von diesem begeisterten Republikaner teilt Fritz Lange mit, daß er schon 1846 anläßlich der galizischen Bewegung seiner „Polenlieder“ wegen verhaftet wurde. Er durchlebte das typische Vormärz-Schicksal der freien Geister Österreichs, floh in die Schweiz, wirkte zehn Jahre lang als Hochschullehrer in Bern, übernahm dann die Redakteurstelle im republikanischen „Deutschen Wochenblatt“, war fortwährenden Verfolgungen ausgesetzt und kehrte nach dem Sturz des reaktionären Ministeriums Belcredi in seine Vaterstadt Wien zurück. Er starb 1871 in Tetschen. Sein künstlerisch und juristisch begabter Sohn Hermann lebt als Notar in Wien.

Ludwig Eckardt schrieb viele Romane und Theaterstücke, von denen sein „Socrates“ seinerzeit in der Reclamschen Universalbibliothek erschien. Berühmt von ihm wurden zwei Zeilen, ein Verspaar, das jeder Goethefreund kennt, wahrscheinlich ohne den Verfasser zu kennen. Es ist die sinnige Inschrift auf dem Grabstein Friedrike Brions zu Meißenheim in Baden:

„Ein Strahl der Dichtersonne fiel auf sie  
So reich, daß er Unsterblichkeit ihr lieh.“

Berührt ein Zweig des Straußischen Stammbaums den Goethekreis, so ein anderer den Schillerkreis. Den unermüdlichen Forschungen Fritz Langes, der Geburts- und Trauungsmatrikeln durchsuchte, ist es gelungen, Klarheit in diesen Zusammenhang zu bringen.

Johann Strauß' erste Gattin, Jetty Treffz, war danach, wie im Text erwähnt, die Enkelin von Schillers Laura, Johann Strauß daher Lauras rechtmäßiger Schwiegerenkel. Laura hieß mit ihrem bürgerlichen Namen bekanntlich Margarete Schwan und war die Tochter eines Hofbuchhändlers in Mannheim, des gleichen, der Dalberg zuerst auf Schillers „Räuber“ aufmerksam machte und deren Aufführung (18. Januar 1782) durchsetzte. Margarete, die einen Antrag Schillers zurückwies, heiratete den angesehenen Rechtsanwalt Karl Friedrich Treffz zu Heilbronn.

Das Vermögen der Buchhändlerstochter ging durch widrige Zufälle verloren und vielleicht ist es auf die Not der Familie zurückzuführen, daß die Tochter aus dieser Ehe, Henriette Wilhelmine Treffz, nach Wien zog, wo sie sich am 6. Februar 1817 mit dem aus Prag eingewanderten, befugten Silberarbeiter Josef Ch allupetzky vermählte. Die Trauung fand in der Kirche

in der Alservorstadt statt. Am 1. Juli 1818 wurde dem Paar eine Tochter geboren, die in der Taufe die Namen Henriette, Karoline, Josefa erhielt. Taufpate war in Vertretung des Obersten und Regimentskommandanten der Kaiser-kürassiere Karl von Weberbirk, Herr Theodor Neuhaus. Henriette zeigte schon als junges Mädchen Vorliebe für Musik und Theater und empfing ihre erste gesangliche Ausbildung vom Meister Gentiluomo.

Henriette war also um sieben Jahre älter als Johann Strauß, der sie 1862 heiratete. In seiner Nervosität dachte der Künstler erst im letzten Augenblick an einen Trauzeugen — er hielt seine Absicht streng geheim —, was den im Text abgedruckten Brief an Haslinger genauer erklärt. Für die Braut wirkte als Trauzeuge der Freund des Straußischen Hauses, Primararzt Dr. Franz Scholz. Da Henriette in der inneren Stadt wohnte (Kärntnerstraße Nr. 1076) fand die Vermählung in der Stefanskirche statt.

\*

Der Geiger und Hofkapellmeister Joseph Strauß (geb. Brünn 1793, gest. Karlsruhe 1866) steht zu der Wiener Familie Strauß in keiner Beziehung.

Ob der bei Tschischka, S. 402 erwähnte Organist der Wiener Schule des 16. Jahrhunderts, Abraham Strauß (wirksam von 1573 bis 1579), zu den Ahnen unseres Strauß gehöre, ist unbekannt.

Da das Haus „Zum Guten Hirten“ in alten Zeiten einmal als Judenherberge gedient haben soll und überdies in der Leopoldstadt lag, bot sich der Judenriecherei ein Betätigungsfeld. Die „Forschungen“ in dieser Richtung (Heinrich von der Als) wurden jedoch von Fritz Lange widerlegt.

# Stammtafel

der Familien

## Strauß - Rober

Auf Grund der Forschungen und Daten

der

Frau Anny von Newald-Grasse

Marquis Rober  
geb. ? Spanien, † ? Wien  
Verm. ?  
geb. ? Spanien, † ? Wien

1. Michael Rober  
Fürstl. Liechtenstein'scher Maler  
geb. ? † ?  
Verm. Anna Seidler (Seidler)  
geb. 1767, † 8. 6. 1829

2. Sohn  
geb. ? † ?

3. Tochter  
geb. ? † ? Wien

4. Tochter  
geb. ? † ?  
Verm. Wolfram, Schneidermelster  
geb. ? † ?

Maria Anna Rober  
geb. 1775 Spanien, † 1863 Wien  
Verm. Josef Streim, Gastwirt  
geb. ? † ?

Franz Strauß, Bierwirt „Zum guten Hirten“  
geboren um 1750, † 1804 oder 1805  
Verm. Barbara Tollmann (wiederverh. Golder)  
geb. um 1740, † ?

1. Anna Rober  
geb. 1794, † 30. 10. 1834  
Verm. Heinrich Uhlich, Landschaftsbote  
geb. ? † 22. 7. 1832

2. Caroline Barbara Rober  
geb. 1800 † 8. 12. 1853 Wien  
Verm. 5. 7. 1835 Joh. Wilh. Eckardt, Tapezierer  
geb. 5. 8. 1788 Hamburg, † 9. 10. 1849 Wien

1. Amalie Rober  
geb. ? † ?  
Verm. mit Handler  
geb. ? †

1. Anna Streim  
geb. 1801, † 23. 2. 1870 Wien  
Verm. 11. 7. 1825 Johann Strauß, Musiklehrer  
geb. 14. 3. 1804, † 25. 9. 1849 Wien

2. Josephine Streim  
geb. 1804, † 1870 Wien  
Verm. Dr. Waber  
geb. ? † ?

1. Ehe  
1. Ernestine Strauß  
geb. 18. 12. 1798, † 26. 6. 1868  
Verm. Karl Fux, Musiker  
und Sekretär von Joh. Strauß jun.  
geb. 28. 10. 1805, † 27. 6. 1859  
2. Joh. Bapt. Strauß  
geb. 14. 3. 1804, † 25. 9. 1849  
Verm. Anna Streim

1. Prof. Dr. Ludwig Mich. Eustach Josef Eckardt (Dichter)  
geb. 17. 5. 1827, † 1. 2. 1871 Tetschen  
Verm. Ernestine Volmer  
geb. 1. 8. 1840, † 10. 6. 1876 Straßburg  
(Wiederverh. Roffhack)

2. Gabriel Eckardt  
geb. 24. 3. 18 , † 30. 10. 1904  
Verm. Notar Jul. Seidl  
geb. 24. 3. 1830, † 1895

3. Hofrat Rafael Eckardt  
geb. 29. 8. 1838, † 17. 1. 1900  
1. Verm. Gabriele Lammer  
geb. ? † ?  
Verm. 2. Fanny Mündlinger  
geb. 21. 2. 1844, † ?

1. Hans Handler  
früh †  
2. Hermine Handler  
früh †

3. Franziska Handler  
geb. ? † ?  
Verm. Friedrich Präzack  
geb. ? † ?

1. Johann Strauß  
geb. 25. 10. 1825, † 3. 6. 1899 Wien  
Verm. 1. 27. 8. 1862 Jetty Treffz  
geb. Challupetzky  
geb. 28. 6. 1820 Wien,  
† 8. 4. 1878 Wien  
Verm. 2. Angelica Dietrich  
geb. ? † 1919 Ungarn  
Verm. 3. Adele Deutsch verw. Ant. Strauß  
geb. ?

2. Josef Strauß  
geb. 20. 1. 1827 Wien, † 25. 7. 1870 Wien  
Verm. Karoline Pruckmayer (8. 6. 1857)  
geb. ? † ?

3. Nelli Strauß  
geb. 1829 Wien, † 28. 12. 1903 Wien

4. Therese Strauß  
geb. 1831, † 7. 3. 1915 Wien

5. Ferdinand Strauß  
geb. 1834 Wien, † 1836 Wien

6. Eduard Strauß  
geb. 15. 3. 1835 Wien, † 28. 12. 1916 Wien  
Verm. 8. 1. 1863 Marie Klenkha  
geb. ? † 1921

1. Dr. Friedrich E.  
geb. 30. 12. 1858  
† 27. 4. 1886 Graz

2. Notar Hermann E.  
geb. 28. 10. 1860

3. Hilde E.  
geb. 4. 2. 1861  
† 3. 5. 1879 Oberwiesenthal

Verm. Helene Volmer  
geb. ?

1. Hermann Friedrich Eckardt  
geb. 8. 4. 1910

1. Ehe  
1. Rafael E. 2. Magarethe E. 3. Gabriele E. 4. Isabella E.  
geb. 20. 8. 1871 geb. 29. 8. 1872 geb. 11. 6. 1874 geb. 28. 5. 1876  
Verm. Dr. Verm. Dr.  
Norbert Kinzl Max v. Herbeck Guido Hlemetsch  
geb. ? geb. ? geb. ?

1. Trude 2. Elly

1. Udo 2. Gundra  
geb. März 1913 geb. 1915

1. Dr. Paul P.  
geb. 31. 1. 1870  
† 25. 10. 1895

2. Frieda P.  
geb. 19. 6. 1871

3. Irene P.  
geb. 19. 2. 1874

4. Elfr. P.  
geb. 25. 8. 1875

Verm. Mayer  
geb. ?

Verm. v. Rosmanth

1. Grete Mayer  
geb. 23. 12. 1896

2. Hans Mayer  
geb. 7. 1. 1898

Karoline Strauß  
geb. 27. 3. 1858  
Verm. Kaufmann Aigner (12. 6. 1886)  
geb. ? †

1. Johann Strauß  
geb. 6. 6. 1895

2. Mizzi Strauß  
geb. 25. 7. 1900

3. Angelica (Lilly)  
geb. 9. 10. 1901



## STRAUSS-ÖRTLICHKEITEN

Das auf Seite 30 erwähnte Geburtshaus von Johann Strauß, Lerchenfelder Straße 15, lag in der früheren Vorstadt St. Ulrich (heute Neubau) und trug den Schild „Zur Goldnen Eule“. Das zweistöckige Haus gehörte der Familie Cabillini Edle v. Ehrenberg, die Gasse hieß damals Roßranogasse, die Nummer war 76. Das Geburtshaus Lanners trug die Nummer St. Ulrich Nr. 66. In der nebenan gelegenen Vorstadt Laimgrube — der Spittelberg trennte sie von St. Ulrich — wurden u. a. der auf Seite 129 erwähnte Anton Langer als Sohn eines Greislers und Ferdinand Kürnberger als Sohn eines Laternenanzünders geboren.

Das alte Hirschenhaus (Leopoldstadt 314) wich einem pompösen Neubau. Es war 1808 gebaut worden und trug als Wahrzeichen an der Ecke einen vergoldeten Hirsch. An seiner Stelle erhob sich vorher ein einstöckiges Gebäude mit Rondellen an den Ecken und bauchigen Zwiebeltürmchen. Davon blieb ein Rondell und ein Türmchen beim Neubau 1808 erhalten. Von hier übersiedelte Vater Strauß, der sich von seiner Familie trennte, zuerst in die ganz nahe Lilienbrunnngasse, dann in die Kumpfgasse (siehe S. ...) genauer in den „Großen Rahmhof“, ein Durchhaus zwischen Riemergasse 14 und Kumpfgasse 11. Auch dieser Hof, der nicht sehr weit vom Hirschenhaus lag, der Donau nahe, doch schon in der innern Stadt, steht nicht mehr. Die verwinkelte und gebogene Kumpfgasse macht heute zwischen den starren modernen Neubauten einen fast traulichen Eindruck.

Vom Hirschenhaus zog Johann Strauß, als er Jetty heiratete, zuerst in die Weihburggasse 2, das rechte Eckhaus zur Kärntnerstraße, heute ebenfalls abgetragen. 1856 zog er in die Leopoldstadt zurück, und zwar ins Bachmayersche Haus, Praterstraße 54, das sogar einen schönen Garten besaß. Hier entstand die „Blaue Donau“. 1870 erwarben Frau Jetty und er das Haus Hietzing, Hetzendorfer Straße 18 (heute Maxingstraße), wo die Fledermaus entstand und wo Jetty starb. Inzwischen hatte Strauß in der alten Vorstadt Hungenbrunn Baugründe an der Wiedner Hauptstraße gekauft und erbaute dort nach Demolierung alter Gebäude drei Häuser der Igelgasse, 4, 6, 8. In der Igelgasse, die seit 1899 Johann-Strauß-Gasse heißt, lag auch sein Palais.

Das Wirtshaus zu den Täuberln, woher der „Täuberwalzer“ seinen Namen hat, lag am Glacis, dort wo heute die vierstöckigen Häuser der Oetzeltgasse (3. Bez.) stehen. Damals war hier, wie das Bild Peter Fendis zeigt, noch „Land“. Der Dommayer in Hietzing besteht nicht mehr in seiner alten Form; an seiner Stelle erhebt sich heute das Parkhotel, gegenüber dem Eingang zum Garten von Schönbrunn.

Um den Fluß der Darstellung nicht aufzuhalten, wurden diese Mitteilungen, die der Ortskunde des Herrn Oberbaurats Eduard Hoffmann zu danken sind, hier vermerkt.

Um eine Vorstellung zu geben, was sich an geistiger Kultur in Altwien dicht um den Stefansturm drängte, noch folgende Daten: ein paar Schritte von der Kumpfgasse, in der Altstraß starb, wurde Moritz von Schwind, im gleichen Jahr wie Altstraß geboren (1804), und zwar im Haus Fleischmarkt Nr. 15. Unweit von hier wurde — am Bauernmarkt 10 — im Jahre 1791 Franz Grillparzer geboren. Und in nächster Nähe davon befindet sich das zum Glück noch erhaltene reizende Rokokohaus, Schulerstraße 8, wo Mozart 1782 Figaros Hochzeit schrieb.

## QUELLEN-NACHWEIS

Der Verfasser benutzte folgende Werke und Schriften. Die Seitenzahlen zeigen Orte besonderer Verwendung an.

- Adler, Guido: Joh. Strauß, Bettelheims Biographisches Jahrbuch 1900.  
 Ambros, Aug. Wilh.: Kulturhistorische Bilder. Leipzig 1860 (Die Tanzmusik seit hundert Jahren).  
 Bäuerles Theaterzeitung. Jahrgang 1843/44.  
 Bekker, Paul: Vom Ethos in der Musik (Frankf. Ztg., 19. Januar 1921). — Jacques Offenbach (Marquardt & Co.).  
 Berlioz: Memoiren, Bd. 2 (Breitkopf & Härtel).  
 Bülow: Briefe und Schriften, Bd. VII (Breitkopf & Härtel).  
 Cornelius, Peter: Briefe (Breitkopf & Härtel).  
 Engel, Erich, Wilh.: Johann-Strauß-Kalender, Wien 1911.  
 M. F.: Joh. Strauß bei Lenbach. (N. Wr. Journal, 19. 3. 1921.)  
 J. F.: Alte Wiener Vergnügungs-Etablissements. (N. Wr. Journal, 19. 7. 1920.)  
 Fischhof, Robert: Begegnungen auf meinem Lebensweg. Wien, Hugo Heller, 1916.  
 Graf, Max: Jodler und Juchezer. (Die Zeit, 27. 7. 1919, S. 12.) — Wiener Heiterkeit. (N. Wr. Journal, 18. 9. 1921.)  
 Grünfeld, Alfred: Der unsterbliche Tröster. (N. Wr. Tagbl., 26. 6. 1921.)  
 Hruby, Karl: Meine Erinnerungen an Anton Bruckner, Wien 1901.  
 Ed. H.: Von alten Tänzen. (N. W. Tagbl., 5. 2. 1922.) S. 65, 82.  
 Kalbeck, Max: Schönau (N. Wr. Tagbl., 24. 6. 1888); Persönliches über Joh. Strauß (N. Wr. Tagbl., 31. 12. 1899); Nachruf (N. Wr. Tagbl., 4. 6. 1899); Von Johann Strauß (N. Wr. Tagbl., 3. 6. 1919); Erinnerungen an Joh. Strauß (Velhagen & Klasings Monatshefte XXII/1); Brahms-Biographie.  
 Keldorfer, Victor: An der schönen blauen Donau. Ein Gedenkblatt, Wien 1917.  
 Keller, Otto: Franz von Suppé. Leipzig, Rich. Wöpke, 1905. S. 160.  
 Korngold, Julius: Aschenbrödel. (N. Fr. Pr., 6. 10. 1908.)  
 Lach, Robert: Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert. Museion, Ed. Strache, 1920; Der Gesellschaftstanz in der Kulturgeschichte. Programmbuch des Museion, 1920.  
 Lange, Fritz: Der Wiener Walzer, Wien 1917 (Urania-Verlag); Josef Lanner und Joh. Strauß, Leipzig 1919; Joh. Strauß' Debut als Operettenkomponist (N. Wr. Journal, 9. 2. 1921); Joh. Strauß als Klavierspieler (N. Wr. Journal, 4. 8. 1920).  
 Liszt: Briefe an die Fürstin Wittgenstein. (Leipzig 1919.)  
 Loewy, Siegfried: Künstlerleben. (N. Fr. Presse, 27. 6. 1921.) S. 82.  
 Masson, G. A.: Die Philosophie des Fox-Trott. Das Tagebuch, Berlin, 31. 7. 1920.

- Melitz, Leo: Führer durch die Operetten. Globus-Verlag, Berlin 1919.
- Nettl, Paul: Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Studien zur Musikwissenschaft, 8. Heft. Universal-Edition, Wien 1921.
- Raimund, Ferdinand: Sämtliche Werke, Goldene Klassiker-Bibliothek.
- Ramann, Lina: Franz Liszt, Bd. 2, Abtlg. 1, Leipzig 1887.
- Rieger, Erwin: Offenbach und seine Wiener Schule, Wila 1920. — S. 133, 139.
- Scherber, Ferdinand: Die Entwicklung der Walzerform bei Joh. Strauß. Der Merker, Wien, 1. 6. 1920 (S. 67, 71, 73); Wienerische Musik. Denkschrift zum Wiener Musikfest 1921.
- Scheyrer, Ludwig: Johann Strauß' musikalische Wanderung durch das Leben. Wien 1851. Auf Kosten des Verfassers.
- Schimmer, Karl, Eduard: Alt- und Neu-Wien. A. Hartleben, Wien 1904.
- Strauß, Eduard: Erinnerungen. Wien 1906.
- Tschischka, Franz: Geschichte der Stadt Wien. Stuttgart 1847.
- Uhl, Friedrich: Aus meinem Leben. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf. 1908.
- Wittmann, Hugo: Karl Millöcker. (N. Fr. Pr., 6. 1. 1900.)

## BEMERKUNGEN ZU DEN QUELLEN

Besonders aufschlußreich für die Biographie des Altstrauß sind die Memoiren von Berlioz (Bd. 2, S. 171 u. ff.), die die geistige Verwandtschaft zwischen dem Altwiener und dem romanischen Geist beleuchten.

„... Strauß ist ein Künstler. Man schätzt den Einfluß nicht hoch genug, welchen er auf das musikalische Gefühl ganz Europas dadurch ausgeübt, daß er in die Walzer das Zusammenspiel verschiedenartiger Rhythmen einführte. Diese Wirkung ist so prickelnd, daß die Tänzer selbst sie schon nachahmen wollten, indem sie den Zweischrittwalzer geschaffen haben, obgleich die Musik zu diesem Walzer die dreiteilige Taktgliederung beibehalten hat ...

Der Redoutensaal verdankt seinen Namen den großen Bällen, welche während des Winters häufig dort gegeben werden. Dort gibt sich die Jugend Wiens ihrer Leidenschaft für den Tanz hin, einer wahren und reizenden Leidenschaft, die die Wiener dazu gebracht hat, aus dem Salontanz eine wirkliche Kunst zu machen, die über der Routine unserer Bälle ebenso hoch steht wie die Straußschen Walzer und Orchester über den Polkas und dem Gefiedel der Pariser Tanzböden ...

Ganze Nächte habe ich damit hingebracht, diese Tausende von unvergleichlichen Walzertänzern wirbeln zu sehen, die choreographische Ordnung dieser Kontertänze von 200, nur in zwei Reihen aufgestellten Personen und die pikanten Figuren der Charaktertänze zu bewundern, deren Originalität und Präzision ich nur in Ungarn habe übertreffen sehen.“

Die Stellen spiegeln Eindrücke von der zweiten Reise Berlioz' durch Österreich wieder. Zu Liszt und Wagner tritt hiermit als Herold der Dritte des neuromantischen Dreigestirns.

Von der Popularität Strauß Vaters zeugt in Frankreich auch Mussets Lustspiel „Un caprice“, worin der Dialog seine Walzer erwähnt.

Eine wenig bekannte Quelle für die Biographie von Altstrauß ist Ludwig Scheyrers kleines Buch: „Johann Strauß' musikalische Wanderung durch das Leben“, das einen empirischen Strauß höchst genau abschildert. Im Gegensatz zu Berlioz verhöhnt Scheyrer das französische Ohr, das aus diesen Walzern als einen Reiz die „nordische Schwermut“ hörte.

Gewiß wurde der Walzer von Strauß Vater und Sohn oft als Ausdruck der Trauer — Melancholie in Form der Freudenmusik — geschrieben, wie die Fugenform bei Bach alle seelischen Affekte, auch intensivste Lebenslust, aufnimmt.

Scheyrers Biographie hat übrigens etwas vom geistreichelnden Saphirtum: „Strauß ist der Liebling der Mädchenwelt. Sein Name blüht wie ein lieblicher Blumenstrauß in Millionen lebenswarmen Herzchen. Nur jammer schade, daß man ihn zugleich als traurigen Leichenstrauß auf das Grab so vieler hoffnungsreicher Jungfrauen setzen muß . . .“ (S. 109).

Scheyrer erzählt von der Wirkung der altstraußischen Walzer auf das amerikanische Publikum: „Die Nordamerikaner sprechen von Strauß und seiner Musik mit Begeisterung. In dem New-York-American wird Strauß mit Fulton, dem Erfinder der Dampfboote verglichen, und die Galoppade ein Dampftanz genannt . . .“

Von den Eindrücken des Altstrauß auf die englischen Hörer berichtet Ignaz Moscheles in seinen Erinnerungen.

„Herz, Rosenheim und Döhler gehören zu den brillanten Sternen meines Kaleidoskops; als dies aber kürzlich bei einem neuen Umschwung Johann Strauß auftauchen ließ, da war es kein Kaleidoskop mehr, sondern ein Oberon-Horn, denn Alles tanzt, muß tanzen, wenn er geigt. In den Konzerten, die er mit seinem kleinen Orchester gibt, tut man es sitzend; in Almecks, diesen fashionabelsten aller Subskriptionsbälle hüpfen die aristokratischen Füßchen nach seinen Weisen, und auch wir hatten neulich das Glück, in einer Soirée darnach zu tanzen, wobei wir alten Eheleute uns decidiert verjüngten. Er selbst tanzt übrigens „corps et âme“, während des Spielens, nicht mit den Füßen, aber mit der Geige, die beständig auf- und niedergeht, während der ganze Mensch jeden guten Takteil markiert; dabei ist er so ein gemütlicher Wiener, nicht raffiniert gebildet, wie ein Weltmann, aber amüsant und immer heiter; hat man doch der betrübten Exemplare genug . . .“

Moscheles beschließt im Jahre 1844, „das liebe alte Wien noch einmal wiederzusehen“ und landet im Oktober am Stefansplatz, gerade zur Zeit des ersten öffentlichen Auftretens von Johann Strauß Sohn: „Von allen Dinern, die wir hier mitmachen, war das gestrige in Hietzing im Domeyerschen Lokal das Interessanteste; für den Gaumenkitzel ist überall gesorgt, aber hier war statt der gewöhnlichen Unterhaltung die vortreffliche Tanzmusik des jungen Strauß, Walzer, Polkas und Galopps, bei denen einem das Essen im Leibe tanzte . . .“

Moscheles gibt drei Konzerte und kommt mit der Wiener Gesellschaft in Berührung: Castelli, Vesque, Proch, Marsano, Grillparzer, Deinhardstein, Kuffner, Lannoy, Fischhof, dann Dessauer und Randhartinger, dessen österreichische Lieder mit Zitherbegleitung er „nationell pikant“ findet. Er schließt seinen Bericht: „Wir wollten E. das Lokal des Redoutensaales zeigen, wo ich Walzer und Menuett zugleich zu hören pflegte, da ich den Effekt oft scherzweise am Klavier nachahmte; jetzt gibt es kein solches Durcheinander mehr, da man nur im großen Saal zu Strauß' vortrefflicher Musik tanzt . . .“ (Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern, Leipzig, Duncker & Humblot, 1872).

Die im Text zitierten Stellen aus Hans von Bülow's Briefen sind nicht die einzigen, die von Strauß handeln. Er schreibt am 2. Juli 1883 an Marie von Bülow: „Delibes Lackmé hat mich sehr enttäuscht. Er hätte beim Ballettkomponieren bleiben sollen wie Joh. Strauß bei Walzern und Polkas (Briefe, Bd. VII. Leipzig 1907). Im Aufsatz „Publikum und Kritik“ (19. Januar 1890) heißt es: „Mit welcher wahnsinnigen Wut bekämpften bei den ersten Aufführungen des dramatischen Meisterwerkes Carmen — in dessen hoher Wertschätzung ein Johannes Brahms wie ein Richard Wagner ebenso gleichmäßig übereinstimmten wie in der Freude an Joh. Strauß' Walzern — die große Mehrheit der Musikreferenten diese wahrhaft schöne Bereicherung unserer dramatischen Genüsse.“ (Ausgew. Schriften, Leipzig 1906.)

Als Quelle für die Entstehungsgeschichte des „Simplizius“ dienten Mitteilungen des Herrn Victor Léon in Wien. Davon seien Einzelheiten, die im Text übergangen wurden, um die Linie der Darstellung nicht zu stören, hier nachgetragen.

Das erste, was Strauß beim Anblick eines Textes suchte, war der Rhythmus. „Die Melodie“, sagte er, „findet sich schon dazu“. Dem Rhythmus zuliebe verfiel er mitunter in die naivst falsche Deklamation. So komponierte er einen Vers mit dieser Betonung: „Nun sag ich dir Ade, du Universität“, und war sehr erstaunt, als Léon es beanstandete. Aus dem „Schelm von Bergen“ übernahm Strauß ein musikalisches Motiv in den Simplizius, und zwar die Stelle: „Vierblättriger Klee heilt alles Weh“. Léon mußte dazu einen neuen Text unterlegen, der unter vielen Schwierigkeiten zustande kam: „Wenn so mein Aug in deines blickt . . .“

Große Mühe machte Strauß das 2. Finale, vielleicht aus technischen Gründen. Er zeigte besondere Liebe zum Vorspiel, zu allen dramatischen Szenen, besonders zum Vaterunser. Gerade das aber versagte bei der Aufführung; nicht am wenigsten durch Girardi, der ebenfalls das „Dramatische“ suchte, sich ganz Reinhardtisch kostümierte (zerrissene Kutte, Waldmenschen-Tracht), dennoch aber nicht durchschlug.

Bei den Proben verhielt sich Strauß ziemlich indifferent und überließ das meiste Jauner, der selbstherrlich die Regie führte. Nur einmal, im 2. Akt, äußerte Strauß Unzufriedenheit mit einem altdeutschen Tanz. Nach einem fruchtlosen Wortwechsel mit Jauner, geht er selbst auf die Bühne, nimmt ein

Chormädel, und zeigt, mit ihr tanzend, unter Applaus des Personals die richtige Haltung und die echten altdeutschen Schritte: bemerkenswert, da Strauß stets als Nichttänzer galt.

\*

In vorstehendes Verzeichnis wurden die biographischen Werke von Eisenberg, Lange, Procházka, Schnitzer und Specht, da schon im Vorwort erwähnt, nicht besonders aufgenommen. Von den Quellen erwiesen sich als erwähnenswert aufschlußreich die Studien von: Graf, Korngold, Lach, Netti, Rieger und Scherber.

\*

Für manche nützliche Winke sowie die Mitbesorgung der Korrektur sagt der Verfasser an dieser Stelle noch Herrn Herbert Johannes Gigler in Berlin besondern Dank.



# NAMEN-REGISTER

Amon 32, 54  
 Ascher 128  
 Batka 249  
 Bauernfeld 54, 125  
 Bayer 242, 243  
 Bayros 248  
 Beck 105  
 Benedix 137, 158  
 Berlioz 20, 255  
 Biedermann 123  
 Bilse 108  
 Binder 160  
 Basel 234, 246  
 Bodanzky 157  
 Bodenwieser 241  
 Bohrmann 184  
 Bösendorfer 249  
 Brahms 18, 67, 121, 122  
 Braun 128  
 Bruckner 122, 127  
 Bülow 84, 119, 197  
 Cherubini 20  
 Chopin 16  
 Collin 204, 214  
 Cornelius 19, 79, 89  
 D'Auvergne 110  
 Davis 232  
 Delacour 175  
 Diabelli 14  
 Dickens 234  
 Doczi 229  
 Dohm 131  
 Drahanek 69  
 Drechsler 37  
 Dulcken 110  
 Dumas 110  
 Dumba 95, 107  
 Fall 37  
 Faste 250  
 Flaubert 110  
 Frankl 54, 125  
 Friese 131, 214  
 Fritzsche 203  
 Fuchs 210, 225, 244  
 Gallmeyer 128  
 Geistinger 126, 130, 136  
 Gelinek 69

Genée 138  
 Girardi 192, 214, 234  
 Goethe, Walt. 50  
 Golder 13  
 Goldmark 225, 249  
 Goldschmidt 225  
 Großmann 111  
 Gruber 69  
 Grünfeld 87, 164, 195, 249  
 Haffner 138  
 Hagemann 207  
 Halévy 20, 126, 158  
 Hanslick 75, 79, 131, 153  
 Hartmann 214  
 Haslinger 14, 96  
 Herbeck 95, 126, 136  
 Hirsch 40  
 Horzalka 69  
 Hubovsky 69  
 Hummel 18, 46, 49, 69  
 Jaime 131  
 Jauner 138, 175, 213  
 Jokay 209, 210, 217  
 Joseffy 214, 234  
 Jules 246  
 Kalbeck 121, 213, 232  
 Keldorfer 107  
 Kneisel 183  
 Kollmann 242  
 Koning 179  
 Kopacsi-Karczag 234  
 Korngold, Jul. 145  
 Kraus 196  
 Kupfer 196  
 Kürnberger 135, 136  
 Langer 128  
 Lanner, Aug. 45  
 Lanner, Jos. 14, 15, 22, 54  
 Laube 59  
 Lecocq 153  
 Lehár 163, 218, 236  
 Léon 217, 219, 244, 245  
 Leoncavallo 225  
 Lenbach 199  
 Leschetitzky 249  
 Lewy 34  
 Lichtscheidl 13

Lilly 181  
 Lind 48  
 Liszt 119  
 Lortzing 49  
 Mahler 99, 123, 230, 239  
 Meilhac 129, 158  
 Mendelssohn 20  
 Métra 170  
 Metternich, Clem. 41, 53  
 Metternich, Paul Rich. 108  
 Metternich, Sandor 173  
 Meyerbeer 20, 47, 48, 71  
 Müller, Adolf 245  
 Müller, Hans 116, 259  
 Nestroy 50, 83, 101, 160  
 Nikisch 225  
 Noverre 68  
 Offenheim 171  
 Offenbach 101, 144, 157  
 Pamer 14  
 Polischansky 13  
 Priester 176  
 Regel 242  
 Reger 197  
 Reißer 214  
 Ritter 244, 253  
 Rochefort 110  
 Rosegger 225, 227  
 Rott 131  
 Rubinstein 235  
 Sardou 135  
 Schäffer 214  
 Schildkraut 246  
 Schlögl 125  
 Schmelzer 51, 75  
 Schmerling 124  
 Schnitzer 209  
 Scholz 50, 83  
 Schuch 225  
 Shaw 140  
 Smetana 217  
 Speidel 135  
 Spielmann 246  
 Stein 245  
 Steiner 126, 129, 138, 204  
 Stojan 246

Stollberg 235  
 Strauß, Adele 199, 209  
 Strauß, Anna 27, 35, 117  
 Strauß, Barbara 27  
 Strauß, Eduard 30, 90  
 Strauß, Jetty 95 ff., 160, 177  
 Strauß, Josef 85, 157  
 Strauß, Franz 13, 27  
 Strauß, Richard 117  
 Strauß, Johann (Sohn) (Abstammung  
 27, Aussehen 28, 32, Unterricht 37,  
 Erster Walzer 30, Verhältnis zur  
 Natur 47, Rußland 94, Amerika 167,  
 Persönlichkeit 216, Werke s. Inhalts-  
 Verzeichnis.)  
 Strauß, Johann (Vater) (Entwicklung  
 10, Charakter 20, Verhältn. z. Lanner  
 24, Verhältn. z. Sohn 26, Trennung  
 v. Familie 36, Radetzkymarsch 53,  
 Tod 54, Loreley-Rheinklänge 68, 70,  
 Ambros über Vater und Sohn 78.)  
 Streitmann 214, 234  
 Swoboda 131  
 Szika 204  
 Thomas 110  
 Tilgner 249  
 Trampusch 36, 53  
 Treumann 246  
 Turgenieff 110  
 Verdi 224, 227  
 Villemessant 109  
 Vogl 42  
 Wagner, Cosima 119  
 Wagner, Rich. 16, 80, 120, 171  
 Wagner, Frnz. 191  
 Weinwurm 105, 106  
 Weyl 107  
 Wiesenthal 241  
 Wiest 43  
 Wilde 70  
 Wilder 131, 175  
 Wolf 57, 122  
 Zamara 217  
 Zanini 51  
 Zell 139  
 Zielmeyer 240

Von demselben Verfasser erschien im gleichen Verlag:

# BRUCKNER

## Versuch eines Lebens

Zehnte Auflage

Urteile:

Eine Erscheinung wie Decsey ist ein Glücksfall für die Musikliteratur, weil er kein Kritiker ist, sondern ein Dichter. Er urteilt nicht, er gestaltet. Nicht nur der ganze Mensch Bruckner mit all seinem Rührenden und Gewaltigen lebt in diesem Buch, nicht nur das Drama seines Lebens, auch das Drama seiner Werke wird vor uns aufgerollt. Ich muß bekennen, daß ich, wenn ich Löwe, Nikisch, Schalk und Furtwängler ausnehme, nicht viel schönere Aufführungen der Brucknerschen Sinfonien und Messen erlebt habe, als sie aus den Seiten dieses lebens- und kunstwarmen Buches entgegenklingen.

Blätter des Operntheaters, Wien.

Decsey gibt als Erster das volle und ganze Bruckner-Erlebnis. So ist er neben den echten Brucknerdirigenten der hervorragendste Herold seines gütigen großen Meisters. Und deshalb sei uns sein Werk aus vollem Herzen willkommen. Dieses Buch gehört zu den seltenen, in denen feinfühligste Psychologie des nachzeichnenden und unmittelbar erlebenden Künstlers Herr wird über die reine parteiische Begeisterung des Durchschnittsbiographen. So daß das Außerliche, Biographische weit zurücktritt hinter den leuchtenden Menschen- und Künstlerporträt, das in diesem Buch verewigt ist. Das ist eben: das Bruckner-Erlebnis.

Der Tag, Berlin.

Noch wichtiger und wertvoller als die Biographie ist Decseys Einführung in Bruckners riesenhaftes, vielen bis heute schwerverständliches Werk. Da wird der Schüler des Meisters Botschafter. Da verkündigt er ihn mit so hellen klaren Worten, daß Bruckners Werk lichtverklärt, groß und keusch, in alle Herzen strömt, die vorher mit verlangender Sehnsucht ferngestanden waren von dem Unbegreiflichen.

Augsburger Neueste Nachrichten.

In wirkungsvoller Plastik tritt uns die einfache Gestalt des Künstlers entgegen. Decsey versteht es, uns ganz in das Brucknermilieu einzuspinnen. Wir werden heimisch darin und erleben ein Stück Kulturgeschichte von starker, anheimelnder Eigenart. Aus dieser völkischen und individuellen Eigenart heraus lehrt uns Decsey Stil und Charakter von Bruckners Tonschöpfungen erfassen.

Hannoversches Tageblatt.

Decsey gibt den vollen Bruckner, das Bruckner-Erlebnis in vielfältiger Form und mit einer Fülle der psychologischen Begründung, die den feinsinnigen Dichter noch über den Musiker in sich triumphieren läßt. Sein Werk ist Bruckners würdig, denn es entspringt dem innersten Erleben dieser Welt, und es wirkt wie diese mit der Kraft der Überzeugung.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung.

In seiner lebendigen, persönlich gefärbten Darstellungsweise gibt Decsey ein anschauliches Bild von dem Leben und dem Menschen Bruckner und eine eingehende Analyse von des Meisters Werken. Seine Bruckner-Verehrung ist sachlich fundamentiert und geeignet, mit dem schönsten Recht des Biographen, Anhänger unter den Lesern zu werben. Zugleich aber rückt er den ethischen Grundzug von Bruckners Schaffen in die hellste Beleuchtung. Nicht aus dem rein Musikalischen, sondern aus seiner tief religiösen Natur und aus seinem Zusammenhang mit der katholischen Kirche wird Bruckner erklärt und dem Verständnis näher gebracht. Das gibt dem Werk seine besondere eigene Note.

Berliner Tageblatt.

Mit seiner außerordentlichen Darstellungskraft hat es Decsey vermocht, das Phänomen Bruckner gleichsam von innen heraus transparent zu machen. Unbeirrt von der immer noch wogenden Brucknerliteratur, findet er auf das erste Ermessen die richtige Distanz zur Betrachtung seines Helden, und so bietet er seine geistreiche, einschmeichelnde, apologetische Beredsamkeit auf, die durch Liebe erwärmt, der beweiskräftigen Behutsamkeit doch niemals entbehrt. Wenn wir das von Gedanken und Geist vollgesogene, in einem funkelnden Stil geschriebene Buch durchgelesen haben, des Künstlers und seiner Kunst Lebensgeschichte und schließlich die kenntnisreichen, feinen Analysen der Werke, dann hat sich uns die Tempelpforte aufgetan, die in das Mysterium von Anton Bruckners Musikerseele leitet.

Wiener Volkszeitung.

Ein prachtvolles, ein herrliches Buch! Es liest sich wie ein Gedicht. Decseys blühende Sprache verliert ihren Duft auch da nicht, wenn es gilt, die oft simplen Vorgänge im bescheidenen Leben Bruckners vor Augen zu führen.

Musica Divina, Wien.

Was der Titel verheißt, das steht schließlich als tiefer Eindruck in der Seele des Lesers: ein Künstlerleben mit seinen tausend Wundern, schmerzreich und begnadet, beglückt und beglückend in der Fülle seines gottgesegneten Schaffens. Dieses Buch ist keine lehrhafte, Staub und Aktenmaterial zusammentragende „Biographie“, keine Photographie des Lebens, sondern ein farben glühendes Gemälde von einheitlicher, lichtvoller Größe. Man fühlt: dieses Künstlerleben hat ein Künstler nacherlebt, ein Dichter, der zufällig auch Musiker und Kritiker ist.

Grazer Volksblatt.

Diese Biographie ist erfüllt von einer Schönheit des gedanklichen, einer Beherrschung des stofflichen Gehaltes, von einer Liebenswürdigkeit, Wärme und Lebendigkeit, die weit über die Verpflichtungen und Fähigkeiten eines normalen „Biographen“ hinausgehen.

Neues Wiener Tagblatt.

Decsey hat den ewig Weltfremden richtig geschaut. Daß wir jetzt in der Musikliteratur das Charakterbild Anton Bruckners in seiner ganzen Echtheit besitzen, daß wir in dem Allgemeinverständnis seines Lebenswerkes mit Riesenschritten vorwärtsgeschritten und noch schreiten werden, das haben wir Decsey zu danken.

Tägliche Rundschau.

Von demselben Verfasser erschien im gleichen Verlag:

# HUGO WOLF

## Eine Biographie

Zwölfte Auflage

Ein Werk, das schlechthin die klassische Biographie Hugo Wolfs genannt zu werden verdient, denn sie erfüllt alle geistigen und literarischen Anforderungen! Es ist ein Werk, gediegen, umfassend, gewissenhaft, in künstlerisch wohltuender Sprache geschrieben, mit echter Liebe für den großen Gegenstand erfüllt. Decsey begnügt sich nicht mit einer plastischen Sichtung des gewaltigen Tatsachenmaterials, sondern er gibt durch eine ausgezeichnete musikalische Analyse, durch inniges Verstehen und Mitfühlen der tondichterischen Eigenart Wolfs eine klassische Lebensgeschichte dieses deutschen Tonmeisters. Münchener Post.

Eines der besten biographischen Werke, das die deutsche Musikkultur besitzt! Allgemeine Musikzeitung.

Es liest sich wie ein fesselnder, niemals ermüdender Lesestoff. Die Abschnitte über den „Corregidor“ und das „Italienische Liederbuch“ halte ich für kritische Leistungen ersten Ranges, eine seltene Erscheinung in der modernen Musikschriftstellerei. Für Wolfs Schaffen und Schicksal wird das Werk lange hinaus die reichste Quelle der Kenntnis und Belehrung bleiben. Der Kunstwart.

Decseys Werk wird auf Jahrzehnte hinaus das Buch über Hugo Wolf bilden, aus dem wir alle, Kenner und Adepten, zu lernen haben, um des großen Liedermeisters Wesen und Werden zu verstehen.

Bohemia, Prag.

Diese Ausgabe ist ein Kunstwerk! In klingender Sprache, in sorglich gewogenen Worten wird Zug um Zug herausgemeißelt, aber es bleibt kein totes Nachbilden, denn ein starkes Temperament durchglüht die Darstellung, warme Liebe und nachfühlendes Verstehen führen die Hand des Bildners, dadurch wird das Lesen des Buches zu einem hohen Genuß. Der Tag.

Das prächtig geschriebene, wertvolle Buch, eine der besten und lebensvollsten Biographien der Musikkultur überhaupt, gewährt in das Wesen der Kunst unseres größten modernen Liederkomponisten den tiefsten Einblick.

Grazer Volksblatt.

Das Bild des Menschen und Künstlers Wolf ist scharf gezeichnet, aber — einer guten Radierung gleich — werden auch die Dunkelheiten genutzt. Als feinsinniger Schriftsteller meistert Decsey das Wort und weiß in die Analysen hineinzuleuchten in die geistigen Urgründe des technischen Aufbaus.

Der Türmer.

Um das Wesen eines Menschen, besonders aber das eines Künstlers, voll und ganz zu verstehen, bedarf es mehr als der genauen Kenntnis seiner Worte und Taten. Das volle Verständnis derselben wird sich nur demjenigen erschließen, der nach dem Stamme des Menschen, nach seiner Art und Rasse forscht. Sichtlich von dieser Erkenntnis durchdrungen ist Wolfs feinsinniger und von tiefstem Verständnis echten Menschen- und Künstlertums erfüllter Biograph Ernst Decsey.

Rheinische Thalia.

Völlig neu ist die Herausarbeitung der wundervollen Wechselwirkung zwischen Natur und schöpferischer Eigenart, zwischen der südsteirischen Landschaft und der Musik Hugo Wolfs, und der geglückte Nachweis, daß Wolf seine Gedichte sieht, woraus auch für die Vertonung eine unendliche Bildhaftigkeit abzuleiten ist.

Grazer Tagespost.

Ich, der das Leben Hugo Wolfs eine Strecke lang miterlebt hat, kann bezeugen, wie rein es von Decsey nacherzählt wird; sein Buch ist ein wahres Meisterstück biographischer Kunst.

Neues Wiener Journal.

Ein Werk, das schlechthin die klassische Biographie Hugo Wolfs genannt zu werden verdient, denn sie erfüllt alle geistigen und literarischen Anforderungen!

Literar. Ratgeber.



**Boston Public Library**  
**Central Library, Copley Square**

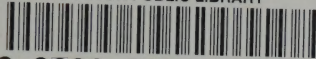
**Division of**  
**Reference and Research Services**

**Music Department**

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 06003 978 9

